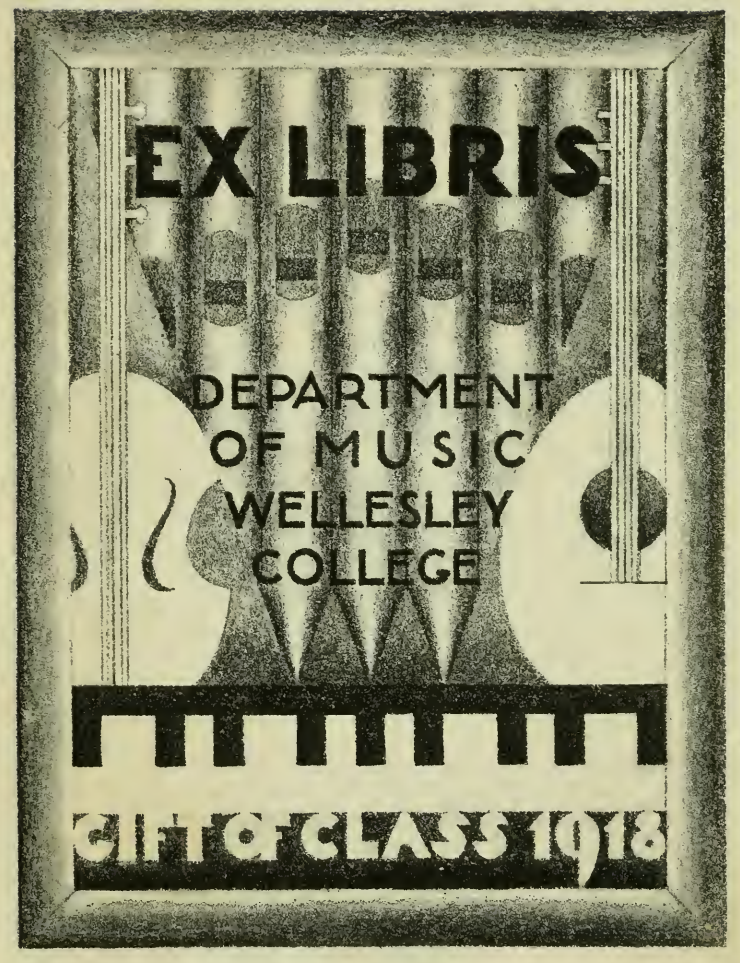

BROUDE BROS.
Music
NEW YORK

Der

moderne musikalische Zopf.

Eine Studie

von

Emil Naumann.

Adhuc sub iudice lis est.

Berlin,
Verlag von Robert Oppenheim.
1880.

Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

Einer unserer bekannteren Reichstagsabgeordneten äußerte einmal gegen den Verfasser: „In der Paulskirche zu Frankfurt standen wir Deutschen noch in den politischen Kinderschuhen; glaubte doch damals nahezu eine jede Partei von der anderen, daß sie aus lauter verwerflichen Subjecten bestehe! — Glücklicherweise haben wir seitdem Fortschritte gemacht; im Reichstage zu Berlin hat man angefangen auch den politischen Gegner und dessen Ueberzeugung zu achten und ist darum heute im Allgemeinen etwas weiter als früher davon entfernt, Jeden steinigen zu wollen, der anders denkt als man selber. —"

Leider können wir uns keines gleichen Fortschrittes hinsichtlich des Gebahrens der Parteien in der Musik rühmen! Hier blieb man bis zur Stunde noch auf jenem primitiven Standpunkt stehen, von dem aus jede, von der eigenen Anschauung abweichende Meinung zum Verbrechen gestempelt wird. Und gerade bei uns im Vaterlande trug der musikalische Fanatismus seine giftigsten Früchte, indem er vor keinem Mittel zurückscheute, wenn dasselbe die Aussicht eröffnete, den Gegner zu vernichten.

Möchten wir Deutschen, die wir ja manche gute Eigenschaften für uns anzuführen haben, nicht weniger klar ge-

wisse Vorzüge unserer Nachbarn in Europa schätzen lernen! In England, Italien und Frankreich hat man sich längst daran gewöhnt, auch die Ansicht Anderer gelassen zu hören, dieselbe zu prüfen und, wenn man sie nicht theilt, doch zu achten, falls sie der Ausdruck einer wahrhaften Ueberzeugung ist. Eine solche bleibt freilich überall die erste Bedingung; wo sie nur geheuchelt wird, oder zum Deckmantel persönlicher Zwecke, Leidenschaften und Gehässigkeiten dient, tritt selbstverständlich die Verpflichtung ein, sie als das zu kennzeichnen, was sie ist.

Der Verfasser ist sich bewußt, daß diese Schrift einer ehrlichen Ueberzeugung entstammt; dieselbe ging weder aus einer vorgefaßten Meinung, noch aus irgend einer besonderen Absicht und Tendenz hervor und es kann ihr darum auch nicht ein polemischer Charakter, im Sinne der einen oder anderen musikalischen Partei vindicirt werden. Dem Autor kam es vielmehr nur darauf an, gewisse auffallende Zeiterscheinungen von dem Standpunkte eines unbefangenen und ruhigen Zuschauers einer Prüfung, bezüglich ihrer Stellung zur geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst, sowie zu den ästhetischen Forderungen, die bisher in der Musik zu Rechte bestanden, zu unterwerfen. Doch auch in dieser Beziehung maßt er sich kein abschließendes und endgültiges Urtheil an, sondern sagt vielmehr, mit dem Motto auf dem Titelblatt dieser Arbeit: „Noch hängt der Streit vor dem Richter!“ —

Dresden, den 20. Februar 1880.

Emil Naumann.

Inhalt.

	Seite
Ueber den Parteien	1
Die Feinde des Da-Capo	10
Die Verächter der Sonate	25
Das Leitmotiv	42
Programm-Musik	64
Hinter den Coulissen	89
Richard Wagner	135

Ueber den Parteien.

Wem Musik nicht blos eine oberflächliche Liebhaberei geblieben, sondern zur Herzenssache geworden ist, der muß sich in der Gegenwart verwirrt fühlen von einem Chorus einander widersprechender Stimmen. Nicht nur der Dilettant, sondern auch der strebende Jünger der Tonkunst wird, da er von verschiedenen Seiten entgegengesetzte und einander völlig ausschließende Ansichten aussprechen hört, endlich nicht mehr wissen, woran er sich zu halten hat und wo der feste untrügliche Boden objectiver künstlerischer Wahrheit für ihn beginnt. Wenn Martin Luther sagt: „Musica ist eine Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger macht," so dürfte heute fast das Umgekehrte gelten. Da sehen wir auf der einen Seite eine altclassische Partei, der sich die ganze Tonkunst in eine vereinzelte Schule, ja oft selbst nur in einen einzelnen Meister auflöst. Unter den Vertretern dieses Standpunktes (gleichviel ob sie Musiker oder Liebhaber sind) finden wir die bekannten Händelianer und Bachianer, denen Mozart und Beethoven schon als Verderber der Kunst gelten, die auf den einen erwählten Meister, als auf den allein seligmachenden schwören und doch häufig, wenn sie demselben zu-

fällig einmal unter fremdem Namen begegnen, ihren Liebling so wenig erkennen, daß sie über ihn mit derselben souverainen Verachtung absprechen, die ihnen sonst neueren Meistern gegenüber eigenthümlich ist. — Dieser altclassischen Partei, welcher im besten Falle, und bei ihren fortgeschrittensten und tolerantesten Mitgliedern, die Tonkunst mit dem letzten großen Todten, mit Beethoven nämlich, zu Ende ist, steht auf entgegengesetzter Seite eine nicht weniger einseitige und bornirte Partei gegenüber.

Wir begegnen derselben in den Neuromantikern, deren geistige Verwandtschaft mit der altclassischen Partei, bei aller Verschiedenheit des Bekenntnisses, eine so überraschende und erstaunliche ist, daß der alte Erfahrungssatz, daß ein Aeußerstes das andere Aeußerste hervorrufe, sich hier wieder einmal glänzend bewahrheitet. Wird auf der einen Seite die Vergangenheit als allein berechtigt hingestellt, so bleibt auf der andern Seite alles Heil der Zukunft vorbehalten, wie denn dem längst bekannten Ausdruck „Zukunftsmusiker", die Bezeichnung einer ganzen Partei als „Vergangenheitsmusiker" gegenüber gestellt werden darf. Finden wir unter den Letzteren die Händelianer und Bachianer, so begegnen uns auf der andern Seite die nicht weniger ausschließlichen Wagnerianer und Brahmanen, die in gleicher Blindheit wie jene, den einen Meister oder die eine Schule für das allein noch Lebensfähige und Berechtigte in der Tonkunst halten. Endet für die Altclassiker, wenn sie ein Uebermaß von Toleranz entwickeln, die Tonkunst mit Beethoven, so fängt sie bei den Neuromantikern mit Beethoven überhaupt erst an, ja bei manchen sogar erst mit dem Beethoven der neunten Sinfonie und der letzten Streichquartette. Werfen die Neuromantiker den Bachianern und Händelianern ihre Vorliebe für Alles, was nach musikalischem Zopf klingt vor, so fragt es sich sehr, ob späteren

Zeiten der kümmerliche Behelf und die doctrinäre Sucht: mit Leitmotiven und Programmen zu arbeiten, nicht ebenfalls als ein ungeheuerer Zopf erscheinen wird. Jedenfalls sind derartige Nothbrücken und bis zum Ueberdruß sich wiederholende musikalische Gedankenspäne, die unsere Zukünftler an die Stelle wirklich ausgewachsener Themen, einer entwickelten Kunstform und der Charakteristik einer musikalischen Stimmung durch die Totalität eines Musikstückes setzen, ebenso kümmerlich, als die Ideenarmuth und Verschnörkelung der musikalischen Formen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Zwischen den Anhängern der beiden extremen musikalischen Glaubensbekenntnisse finden wir, sowohl im Publicum als unter den Musikern, eine Schaar von Meistern, Jüngern und Freunden der Musik, denen wir nicht, ohne ihnen Unrecht zu thun, wie jenen, den Namen einer Partei geben dürfen. Eine Partei vertritt nie das Ganze der Kunst, sondern im besten Falle nur eine besondere Seite derselben.

Dies sagt uns schon die Herkunft des Namens Partei von dem lateinischen Pars. Auch eine Partei stellt uns nur einen Theil des Wesens einer Kunst dar, nicht aber deren ganzen Umfang. Damit soll nicht gesagt sein, daß künstlerische Parteien vom Uebel oder überflüssig seien; sie sind im Gegentheil oft nothwendig zur weitern Entwicklung einer Kunst. Sie gleichen mitunter dem Sauerstoffe, der eine mit Stickstoff überfüllte Atmosphäre reinigt und für die darin Wohnenden wieder lebensfähig macht. Gerade aber darum ist, wie die Kunstgeschichte lehrt, ihre negative Bedeutung eine viel größere, als ihre positive. Wenn dagegen ein Parteistandpunkt an die Stelle des Kunststandpunktes tritt, so ist die Kunst im Großen und Ganzen gefährdet und die Partei verliert dann,

als solche, ihre Berechtigung, wie dies überall in der Welt der Fall ist, wo sich der Theil für das Ganze hält.

Am geeignetesten nun, die Gefahren einer solchen Selbstüberschätzung einer Coterie von einer Kunst abzuwenden, erscheinen jene *Neutralen*, die, obwohl sie selbst keiner Partei angehören, doch das von beiden Geleistete, soweit ihm eine künstlerische Berechtigung innewohnt, am reinsten und objectivsten zu würdigen wissen. Leider sind diese Neutralen in der Tonkunst gegenwärtig noch weit weniger zahlreich, als in den übrigen Künsten, oder als in den Wissenschaften, in der Politik und im socialen Leben. Dort bilden überall die sogenannten Mittelparteien, die sich aus den Vernünftigen und Gemäßigten zusammensetzen, die Mehrzahl. Unter diesen aber will man keine Sprünge, die doch wieder zurück gethan werden müssen, sondern den organischen Fortschritt; keine Revolution des Bestehenden, sondern dessen Reformation; kein Vorwalten des subjectiven Beliebens und Experimentirens, sondern eine Begrenzung desselben durch das Bewährte, Erprobte und historisch Gewordene. Fragen wir uns, warum jenes vermittelnde Centrum, das die Ausschreitungen des äußersten rechten und linken Flügels ungefährlich macht, in der Tonkunst nur erst bescheidene Dimensionen einnimmt, so finden wir den Grund hierfür in der geschichtlich vorliegenden vieljährigen *Isolirung* der Musik innerhalb des gesammten Cultur- und Geisteslebens. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Musik die Wandlungen des Culturlebens nicht ebenfalls auf das Reinste durch die verschiedenen Stimmungen und den mannigfaltigen Ausdruck ihrer Style und Meister gespiegelt habe. Es geschah dies gerade am deutlichsten und ergreifendsten, als die Tonkunst noch völlig *naiv* war und jene Spiegelung also noch ganz *unbewußt* erfolgte. Seitdem aber neben dem künstlerischen

Schaffen, angeregt durch unser vorwaltend kritisches Zeitalter, urplötzlich Reflexion und ein ganz bewußtes Wollen in die Tonkunst eingetreten sind, zeigen sich die schweren Folgen jener lang andauernden Isolirung der Musik in ihrem ganzen Umfange. Wir sind fast mit einem Salto mortale aus dem Zustande eines unabsichtlichen künstlerischen Schaffens in denjenigen einer bewußten Kunstanschauung und Kunstthätigkeit gerathen, und eben darum, weil hier kein Uebergang vorliegt und eine solche Wandlung in keiner Weise vorbereitet war, Irrthümern ausgesetzt, die in den andern Künsten entweder schon längst überwunden und antiquirt sind, oder als das Zeichen völliger Unreife und gründlicher Verirrung gelten, wo sie sich stellenweise noch zeigen. Besitzen wir doch noch nicht einmal eine wirklich ausreichende Aesthetik der Musik, geschweige denn eine wirklich sichtende und klärende kunstphilosophische und culturhistorische Erörterung und Betrachtung der Tonkunst, die uns ihre Stellung und Bedeutung zwischen ihren Schwesterkünsten von einem rein objectiven Standpunkte aus verdeutlichte. Was in dieser Beziehung vorliegt, vertritt, mit Ausnahme einzelner vortrefflicher Abhandlungen (die aber immer nur Theile einer solchen Aufgabe behandeln) den unverhülltesten Subjectivismus, der sich immer nur die Dinge nach seinem persönlichen Belieben und Behagen zurechtlegt und die Augen vor aller objectiven Wahrheit absichtlich verschließt; der daher bald auch die Musik für eine höher organisirte Kunst als die übrigen erklärt, bald behauptet, daß die, in den andern Künsten geltenden Grundgesetze aller künstlerischen Gestaltung für die Tonkunst keine Geltung hätten, bald endlich leugnet, daß die höchsten Triumphe einer Kunst da zu suchen sind, wo sie, ohne Anlehnung an Schwesterkünste, nur durch sich selbst wirkt. Haben

doch viele Musiker noch nicht einmal eine Ahnung davon, daß die Gesetze der Symmetrie, des Contrastes, der Steigerung, der Modulation, der Proportion und der organischen Einheit eines Kunstwerks, wie sie, geistig genommen, im Gebiete der Poesie, dagegen geistig und räumlich genommen, in der Baukunst, Skulptur und Malerei wirken und walten, nicht nur an diese oder jene besondere Kunst geknüpft sind, sondern die Grundlagen darstellen, über denen sich eine jede Kunst, daher auch die Musik, erst zu entwickeln vermag. Sie wissen hiervon gerade ebensowenig, wie davon, daß eine Kunst im Unbegrenzten überhaupt nicht möglich ist, sondern in dem Momente erst beginnt, da eine Begrenzung eintritt. Eine solche gänzliche Unbekanntschaft mit den ersten Vorfragen der Aesthetik macht denn die wilden Ausartungen, die starre Einseitigkeit und Verknöcherung, die grenzenlose Selbstüberschätzung, die Glorificirung der Gegenwart auf Kosten der Vergangenheit, oder den umgekehrten Proceß völlig erklärlich und verständlich und wir begreifen nunmehr auch, warum die Zahl derer, die sich vom Parteiwahnsinn, möge er sich nach links oder nach rechts in eine Sackgasse verrennen, fern halten, noch eine so geringe unter den Musikern ist. Vorläufig bleibt daher denen, die auf einer höheren Zinne stehen, als sie die Parteien einzunehmen pflegen, fast nichts Anderes übrig, als sich nach beiden Seiten hin die Stellung einer bewaffneten Neutralität zu wahren. Erst die Zeit und eine, nach langen erbitterten Kämpfen sich allmälig wieder ins Gleichgewicht setzende Kunstanschauung kann die Zahl der Vorurtheilslosen in der Musik so weit vermehren und ihren Einfluß in dem Grade stärken und erhöhen, daß ihnen endlich auch hier die Stellung zu Theil wird, die sie in allen anderen Gebieten der Geistesentwickelung längst einnehmen. Daß diese Zeit aber keine allzuferne bleibe, dazu

können die vielen Kreise wahrhaft Gebildeter, an welchen unser deutsches Vaterland so reich ist, mächtig mit beitragen, indem sie mit demselben Antheil, den sie den bildenden Künsten und unsrer classischen Literatur seit mehr als einem Jahrhundert entgegenbrachten, nunmehr auch an die Musik herantreten und auch hier bemüht sind, an die Stelle eines träumenden und unterschiedslosen Genießens, ein tieferes Verstehen und Eindringen in den Zusammenhang eines Kunstwerkes treten zu lassen. Einer Afterkritik kann nur durch die Kritik begegnet werden, und es ist schon wiederholt in Deutschland dagewesen, daß in Epochen, in denen sich Künstler und Poeten in Extravaganzen verloren, der gesunde Sinn unsres Volkes, der an dem Großen und Ewigen in Kunst und Literatur unentwegt festhielt, endlich auch die Männer von Fach wieder nöthigte, von ihren Irrwegen auf die Bahn des wahren Fortschrittes zurückzukehren. Möchten wir auch in der Musik Aehnliches erleben und auch hier die, in der Kunstgeschichte sich so wohlthätig erweisende Laienwelt den Gegensatz der Parteien mildern und seiner endlichen Versöhnung mit entgegen führen helfen. Dann dürfte der Tag kommen, da es in den Augen keines Vernünftigen mehr als eine Verkleinerung so großer Talente, wie es Franz Schubert, Karl Maria von Weber, Mendelssohn und Schumann gewesen, gelten wird, wenn zugleich ehrlich eingestanden wird, daß dieselben, ohne die ihnen vorhergegangene Epoche der Genies, wie sie unser deutsches Volk in Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven besitzt, nicht möglich gewesen wären. Dann dürfte auch die Zeit kommen, in welcher die Erhebung an einem Stabat mater Palestrina's oder an einem Crucifixus von Lotti die Freude an Werken wie Richard Wagner's Tannhäuser und Lohengrin nicht mehr beeinträchtigt. Für den

Musiker geht der nächste Weg zu diesem Ziele nur durch das Gebiet der gesammten Kunst. Erst dann, wenn ihm die strenge Gesetzlichkeit der Kunst in ihrer Totalität aufgegangen, wird er aufhören, sich und die Seinen für außerhalb des Gesetzes zu erklären.

Von einem solchen Standpunkt, der eine bereits begonnene Selbstkritik und eine aus dieser hervorgehende Erkenntniß der Irrthümer voraussetzt, in die man sich verrannte, sind wir aber in der Gegenwart noch weit entfernt. Wer heute den Fachgenossen nachzuweisen versuchen wollte, daß die neuerdings so sehr mißverstandene Einheit der Künste sich zu keiner Zeit in ein und demselben Kunstwerke, sondern vielmehr stets und ausschließlich in der allen Künsten gemeinsamen gleichartigen Gesetzlichkeit offenbart habe, würde bei der großen Mehrheit derselben tauben Ohren predigen.

Es kommt daher, wie mir scheint, vorerst weit mehr darauf an, in einer, allen Gebildeten zugänglichen Darstellung auf das Kranke, Manierirte, Einseitige, Verschnörkelte und Verbildete — kurz auf den musikalischen Zopf hinzuweisen, mit dem die extremen musikalischen Parteien behaftet sind. Bei den ausschließlich Altclassischen ist dies kaum mehr nöthig, da sich das Vorhandensein musikalischen Zopfes bei ihnen schon selber hinreichend kenntlich macht. Anders verhält sich's in dieser Beziehung mit den musikalischen Fortschrittlern, denen es gelungen ist, die Menge und sich selbst über das Vorhandensein eines solchen Auswuchses in ihren Reihen dadurch zu täuschen, daß sie, obwohl sie den längsten aller jemals dagewesenen musikalischen Zöpfe tragen, am lautesten über den Zopf ihrer Gegner lamentirten und schrieen und sich für Apostel ausgaben, deren Mission es sei, ein verrottetes Zeitalter wieder zur Wahrheit und Natur zurückzuführen.

Nur diese durchaus andere Stellung der jungdeutschen Schule zum Publicum ist der Grund, warum ich an dieser Stelle den extremen Vergangenheitsmusikern nicht in gleicher Weise zu Leibe gehe, wie ihren Gegnern. Daß ich im Uebrigen den Herren, die sich von Bach und Händel nichts weiter angeeignet haben, als deren Perrücken, keinen Vorzug vor den Neuromantikern zuerkenne, wird diese Abhandlung selbst lehren. Ich will sogar gestehen, daß falls ich gezwungen wäre eine Wahl zwischen beiden Parteien zu treffen, ich mich immer noch lieber für diejenige erklären würde, aus deren Mitte ein Tondichter von der kunstgeschichtlichen Bedeutung Richard Wagner's hervorging.

Schließlich sei noch bemerkt, daß ich mich, da es mir überall nur die Sache galt, in den nachfolgenden „Proben modernen musikalischen Zopfes" alles Persönlichen, das so leicht vom eigentlichen Gegenstande abführt, grundsätzlich enthalten habe; wenigstens in allen den Fällen, wo dies, ohne unverständlich zu werden, durchführbar war. Möge eine ganz subjectiv gefärbte, persönliche und gehässige Darstellungsweise des Gegners auch fernerhin das von uns nicht beneidete Vorrecht derer bleiben, denen dergleichen in den Augen einer leicht zu täuschenden Menge glänzendere und schneidigere Waffen ersetzen muß.

Dresden, d. 28. October 1879.

Emil Naumann.

I.

Die Feinde des Da Capo.

Das hundertfach schaale Ertönen
Des Leitmotives euch reizt,
Nur vor dem Sonaten-Dacapo,
Dem einen, ihr fromm euch bekreuzt!

Wenn eine Partei, welche die Freiheit in der Kunst zu vertreten vorgiebt, dahin gekommen ist, daß sie jede Meinungsäußerung, die nicht völlig mit ihrem Glaubensbekenntniß stimmt, für ketzerisch und der Ausrottung würdig erklärt, dann ist es für solche, die die Freiheit in der Kunst nicht zu Parteizwecken, sondern um ihrer selbst willen lieben, an der Zeit, jenen Unfehlbaren den Spiegel vorzuhalten, in welchem sie sich als die schlimmsten Feinde aller wirklich selbständigen und unabhängigen künstlerischen Bethätigung und Ueberzeugung erkennen können.

Daß hierzu im Umfang einer Brochüre nur in beschränkter Weise Raum und Gelegenheit gegeben ist, leuchtet ein, und so unterlasse ich es, an dieser Stelle Zustände eingehender zu photographiren, deren Darstellung eines viel umfassenderen Rahmens bedürfen würden. Daß aber die Musik gerade das Gebiet ist, in welchem eine extreme Partei die Infallibilität für sich und die Ihrigen in Anspruch nimmt und jede von

ihren Anschauungen abweichende Meinung, ohne Rücksicht auf deren Begründung, mit dem Bann belegt, soll hier nicht verhehlt werden; auch nicht, daß wir unter diesen Exaltirten, wie im politischen, confessionellen und socialen Leben der Gegenwart, Leuten begegnen, die eine freie Meinungsäußerung und das Recht Kritik zu üben nur sich und ihren Gesinnungsgenossen vindiciren, ein gleiches Recht bei Andern aber mit Feuer und Schwert unterdrückt wissen wollen, und zwar um so fanatischer, je größer ihre Unwissenheit in den Dingen ist, um die es sich handelt.

Wenn es uns nun auch, wie schon gesagt, nicht einfallen kann, diese Gattung von Musikern und Musikfreunden oder deren Spielarten hier im Ganzen schildern zu wollen, so wird es doch nützlich sein, wenn ich auf einige wenige unter den vielen hundert Zügen aufmerksam mache, welche uns die Don-Quixoten-Natur jener Exaltados unzweideutig kennzeichnen und die zugleich als Vorläufer einer Darstellung der Geistesphysiognomie derselben in deren Totalität, die ich einer gewandteren Feder überlasse, willkommen sein dürften. Ehe ich jedoch hiermit beginne, sei wieder einmal betont, daß ich nicht Personen, sondern Tendenzen, nicht Talente, sondern deren Irrthümer angreife: eine Art der Debatte freilich, von der, wie im Leben, so auch in der Kunst die Vertreter extremer Anschauungen nichts wissen mögen. Ihre Gefechtsweise besteht vielmehr (nach der bekannten Voraussetzung: semper aliquid haeret), meistens in Verdächtigungen des Charakters ihrer principiellen Gegner, von denen sie, in weiterer Consequenz solchen Verfahrens, zunächst eine Caricatur entwerfen müssen wie sie sie brauchen, um auf das Publicum, das sie bearbeiten wollen, zu wirken. Ist ein solches Zerrbild fertig, dann geben die wackeren Ritter ohne Furcht und Tadel dem Rozinante

ihrer Tendenz die Sporen, legen die Lanze ihres Vorurtheils ein und machen, unter Anrufung der bekannten, auf eine gläubige Menge berechneten Schlagworte, dem selbstgeschaffenen Popanz den Garaus.

Mit einer solchen blinden Wuth in der Behandlung der Gegner stimmen vollkommen ähnliche Verirrungen unserer Fanatiker im Gebiete der Tonkunst *selber* überein. Als eine der vornehmsten darunter führe ich zunächst das Verdict an, durch welches die Adepten der Partei die Wiederholung des ersten Theiles im Allegro eines Sonaten- oder Sinfoniensatzes vernehmten. Ein solches Verdict knüpft sich an den Umstand, daß *Beethoven*, der in acht von seinen neun Sinfonien die Wiederholung des ersten Theiles im Allegro ausdrücklich *vorschreibt*, dies ausnahmsweise in seiner letzten Sinfonie *unterläßt*. Darin finden nun unsere Neuesten eine Abschüttelung der Traditionen einer veralteten Schule und eine Verurtheilung aller derer, die an dergleichen noch festhalten. Hätten sie sich aber besser in der musikalischen Literatur umgesehen, so würden sie bemerkt haben, daß schon Werke einer viel *früheren* Zeit, Werke, in denen noch nichts vom Geiste der neunten Sinfonie zu spüren ist, Allegrosätze aufweisen, die keine Wiederholung ihres ersten Theiles besitzen. Dazu gehören z. B. Beethoven's in seiner Frühzeit componirte C-mollsonate Op. 30 für Geige und Clavier, oder Mozart's schon 1782 componirte D-dursinfonie Nr. 5, die an Tiefe und Bedeutung weder mit des Meisters späteren D-dursinfonien, noch mit seiner Esdur-, Gmoll- und Jupitersinfonie zu vergleichen ist. Bestände nun wirklich in Beethoven's Auslassung des im Sonaten-Allegro üblichen Da Capo einer seiner bahnbrechenden Fortschritte, so würde nicht der neunten Sinfonie, sondern schon jenem Jugendwerke des Meisters, ja nicht einmal

diesem, sondern vielmehr Mozart's kleiner D-dursinfonie das Verdienst gebühren, uns von vermeintlich veralteten Traditionen befreit zu haben. Die Geschichte der Musik (die uns noch eine ganze Reihe ähnlicher Fälle darbietet) führt demnach jene Herren schon ad absurdum, nicht weniger die letzte aller Claviersonaten Beethoven's, diejenige in C-moll, Op. 111, und sein Streichquartett in B-dur, Op. 130, welche Werke, obwohl sie derselben Zeit angehören wie die neunten Sinfonie, demungeachtet ein durch das Wiederholungszeichen ausdrücklich vorgeschriebenes Da Capo des ersten Theiles ihres Allegro's besitzen. Noch überzeugender aber beweist das Princip, auf welchem die Kunstform der Sonate ruht, mit welchem musikalischen Humbug wir es in der Verurtheilung jenes Da Capo zu thun haben. Seiner künstlerischen Intention nach stellt der classische Sonatensatz zwei gleichberechtigte Hauptthemen einander gegenüber, und zwar zwei Themen, die ebenso sehr bezüglich ihres Inhaltes und ihrer melodischen, rhythmischen und harmonischen Natur mit einander contrastiren, wie sie sich, gerade in Folge dieses ihres totalen Gegensatzes, ergänzen. Die Aufgabe des Tondichters besteht nun darin, jenen Gegensatz zunächst als keinen zufälligen hinzustellen, wie er ja auch einmal gelegentlich aus einer freien Fantasie hervorgehen könnte, sondern als einen, durch eine tiefbegründete künstlerische Nothwendigkeit bedingten und geforderten. In einer freien Fantasie würde Niemand genöthigt sein, an die Gegensätzlichkeit der beiden verschiedenen Themen irgendwelche weitere Consequenzen zu knüpfen, sie erschließen sich daher dort unserem musikalischen Verständniß, wenn sie auch nur ein einziges Mal an unserem Ohre vorüberziehen, da sie eben nur in dem Momente ihres Auftretens wirken sollten. In der Sonate dagegen knüpft sich gerade an ihre

Charakterverschiedenheit auch alles weitere Verstehen und Genießen, da uns nur diese in den Stand setzt, die im Laufe des Tonsatzes erfolgende Steigerung der Gegensätzlichkeit beider Themen bis zu deren stärksten Conflict zu verfolgen und uns darüber Aufschluß zu gewähren, ob das anfänglich sich Fliehende sich endlich findet, oder in absoluter Unversöhnlichkeit auseinander weicht. Da wir nun in der Musik nicht, wie in der Malerei und Plastik, die wesentlichen Momente eines Kunstwerks mit einem einzigen Blicke zu ergreifen und festzuhalten vermögen, sondern, bei der successiven Darstellung einer Tonschöpfung immer nur einen Moment nach dem andern in uns aufnehmen können, um ihn dann erst durch die Erinnerung mit einem größeren Ganzen zu verbinden, so würde die im ersten Theil eines Sonatensatzes vor sich gehende Aufeinanderfolge seiner beiden Hauptthemen, falls sie ohne Wiederholung erfolgte, unserem Gehör und Gefühl sehr wohl als eine ganz unabsichtliche erscheinen können, wie sie uns aus Tonwerken mancher anderen Musikstyle bekannt ist. Gerade aber weil wir im ersten Theile des ersten Sonatensatzes an keinen blos vorübergehenden Erguß dieser oder jener musikalischen Stimmung denken sollen, sondern weil uns der Tondichter im Gegentheil sagen will: „Hier stelle ich Euch Liebe und Haß, Freude und Leid in ihrem noch unvermittelten Gegensatz hin," führt er uns die beiden Hauptthemen, welche die Dolmetscher solcher entgegengesetzten Empfindungen sind, zweimal vor, und nur also in Folge der damit zusammenhängenden Wiederholung des ersten Theiles machen sie sich unserem Gedächtniß in jenem, ihrem einander ausschließenden oder sich ergänzenden Wechselverhältniß verständlich, auf welchem alles beruht, nur so werden sie zugleich unserem Innern bis zur plastisch-musikalischen Anschaulichkeit gegenständlich.

So auch nur sind wir in den Stand gesetzt, den Tonsatz in seinem ferneren künstlerischen Werdeproceß, der eben entweder in einer allmäligen Annäherung oder in einer noch tieferen gegenseitigen Entfremdung der beiden vorherrschenden Grundgedanken besteht, mit Interesse zu begleiten und unserem Gefühle zu vermitteln, denn der Tondichter hat uns ja, durch die zweimalige Nebeneinanderstellung der ihm wichtigsten Tongebilde seiner Schöpfung, ausdrücklich gesagt, daß wir auf diese unsere Aufmerksamkeit zu concentriren haben. Sie sind uns daher bei ihrem Wiedererscheinen keine Fremdlinge mehr und wir vermögen ihnen, selbst auf den verschlungensten Pfaden, die sie späterhin beschreiten sollten, mit unserer vollen Theilnahme zu folgen.

Da es hiernach klar sein dürfte, daß eine Weglassung des Da Capo sich ebensowohl als ein roher Eingriff in den Geisteszusammenhang, wie in die der Kunstform der Sonate eigenen schönen Proportionen erweist, welche Letztere derselbe sämmtlich aufhebt und verschiebt, so muß ein derartiges Beginnen als ein gewaltiges Stück Zopf in unserem modernen Musiktreiben bezeichnet werden, daß als ein solches, nämlich in seiner Sinnwidrigkeit und Häßlichkeit, nicht nur jedem Musiker, sondern auch jedem Musikfreunde enthüllt zu werden verdient. Beruht doch auch dieser moderne Zopf, gleich seinen Vorgängern in früheren Zeiten, auf einem, durch ein falsches Kunstprincip hervorgerufenen und Mode gewordenen Irrthum. So verstieg sich Hogarth (dem gewiß Niemand großes Talent absprechen wird) demungeachtet zu der, seitdem als ästhetischer Irrthum erkannten Behauptung, daß die Wellen- oder Schlangenlinie schöner sei, als die geraden Linien und die Kreislinie, welche er, im Vergleich mit jenen, für häßlich erklärte. Nun ist zwar die Wellenlinie an den Formen des

menschlichen Körpers (obwohl auch hier schon mit Einschränkung) schön zu nennen, weshalb sie auch in der Plastik bis zu einem gewissen Punkte hin berechtigt erscheint; sobald sie jedoch auf andere Gegenstände, Künste und Style angewandt werden soll, z. B. auf Landschaft und Landschaftsmalerei, auf Bilder mit vielen Personen und Gruppen oder gar auf die Architektur, führt sie zu den größten Verzerrungen und Abgeschmacktheiten. Daher die Schnecken, Schnörkel und Zwiebelkuppeln des Zopfstyls in der Baukunst, oder die gewundenen, geschraubten und geschweiften Formen der Skulptur der Zopfzeit des vorigen Jahrhunderts bis zur Kunsttischlerei herab. Daher vor allem die Auflösung alles organischen Zusammenhangs der Theile damaliger Bauwerke, oder der aus vielen Figuren bestehenden plastischen Gruppen und Reliefs jenes Zeitalters.

Wenn nun Hogarth's Princip, auf die bildende Kunst in ihrer Gesammtheit angewandt, sinnlos erscheint, so würde es nicht weniger sinnlos sein, wenn man musikalischerseits eine Forderung, die in ihrer Verbindung mit dem musikalischen Drama in gewissen Momenten einen Schein von Berechtigung haben könnte — die Forderung nämlich, hier nicht überall die geschlossenen musikalischen Formen zu ihrem Austrag zu bringen, sondern da, wo es der lebendige Fortgang der dramatischen Handlung erheischt, mit ihnen zu brechen — auch der Instrumentalmusik gegenüber zur Geltung bringen wollte, deren ganze Schönheit und Uebersichtlichkeit, deren gesammter gedanklicher und organischer Zusammenhang, ja deren Existenzberechtigung lediglich auf der Entwicklung geschlossener und nach den ewigen Gesetzen der Proportion, Symmetrie und künstlerischen Polarität gegliederten Kunstformen beruht.

Man muß es selbst erlebt haben, wohin eine Durch-

brechung der Gesetze des Sonaten- und Sinfoniensstyls, wie sie in der Auslassung des Da Capo des ersten Allegro's vorliegt, zu führen vermag! Ein Dirigent vom Schlage derer, die selber weder prüfen noch denken, sondern, nach Art der großen gedankenlosen und durch wenige Wortführer geleiteten Menge, nur blind nachbeten, was ihnen als Orakelspruch und unter Mißbrauch der Worte „Fortschritt" und „Zeitgeist" zugerufen wird, ließ den ersten Theil des Allegro's von Beethoven's C-moll-Sinfonie nicht wiederholen. Nun hat aber der Tondichter, gerade mit Rücksicht darauf, daß der zweite Theil dieses Satzes eine ungewöhnliche Ausdehnung besitzt und die beiden Hauptthemen daher dem Gedächtniß um so unverwischbarer eingeprägt werden müssen, falls wir die aus ihrem Schooße hervorgehende Entwickelung bis an ihr Ende mit Verständniß verfolgen wollen, Thema und Mittelsatz gleich anfänglich einander Auge in Auge gegenübergestellt, indem er den zu wiederholenden ersten Theil jenes Allegro's so kurz und knapp wie nur möglich gefaßt hat. Wird nun auch hier das Da Capo gestrichen, so zerstört man nicht nur des Meisters weise Absicht von Grund aus, sondern man erzielt durch eine solche Verstümmelung des ersten Theils auch den weiteren Mißstand, daß der zweite Theil nunmehr übermäßig ausgedehnte Dimensionen seinem Vorgänger gegenüber einzunehmen beginnt, Proportionen, welche alle ursprünglich so schönen Verhältnisse verschieben und auf diese Weise den ganzen majestätischen Aufbau des herrlichen Satzes auf den Kopf zu stellen scheinen.

Als ich bei einem Besuche des nun schon von uns geschiedenen Moriz Hauptmann in Leipzig, diesem größten musikalischen Theoretiker und Humoristen unseres Jahrhunderts, über den eingerissenen Unfug der geschilderten Art zu

klagen begann, meinte derselbe mit heiterstem Behagen: „Wunderbare Käuze, diese modernen musikalischen Himmelsstürmer! Es hat es doch noch Niemand langweilig gefunden, oder als veraltete Tradition und überwundenen Standpunkt bekämpft, daß der Schöpfer aller Dinge den, links von der Nase gebildeten *ersten* Theil des menschlichen Antlitzes, rechts von der Nase ohne jede Variante *wiederholt*. Auch die Bildhauer und Maler haben sich über dieses ihnen von der Natur vorgeschriebene Da Capo, das sich überdies auch noch auf zwei Beine, zwei Arme, Schultern ꝛc. erstreckt, niemals beklagt; ebensowenig die Betrachter eines Zeuskopfes von Otricoli, oder einer Madonna Sixtina und ihres göttlichen Kindes. Selbst die Poeten hat es bis heute weder betrübt, noch in Wuth versetzt, daß im Sonett die vierzeilige und die dreizeilige Strophe eine Wiederholung erleiden. Aber die Musiker sind nun einmal reizbare, nervöse Gesellen, die, wenn es ihnen gerade an einem zu zerhackenden Collegen fehlt, ihr Müthchen an der Kunstform, oder an Gott weiß was sonst, kühlen müssen!“

Daß diesem Scherz ein tiefer Sinn innewohnt, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Wie ein voll uns zugewandtes Antlitz erst der ganze Mensch ist, während einem Profil, so schön dasselbe sein mag, der Totaleindruck mangelt, so verwandelt sich auch die musikalische Silhouette der beiden Hauptthemen des Sonatensatzes erst bei deren Wiederholung in eine Totalansicht beider. Wie leichtsinnig es unter diesen Umständen ist, wenn (wie dies leider auch von tüchtigen Künstlern mitunter geschieht) das Da Capo des classischen Sonaten-Allegro's unter dem Vorwande weggelassen wird, daß das Concert sonst zu lange dauere und das Publicum nicht früh genug nach Hause gelange, wird Jedermann ersichtlich. Man

verschone uns wenigstens in der Kunst mit der Eisenbahneile und der oberflächlichen, an nichts mehr zu haften vermögenden Unruhe, die unser Zeitalter nach so vielen Seiten hin ergriffen hat.

Anders liegen die Verhältnisse den Tondichtern der Gegenwart gegenüber. Diesen muß es selbstverständlich anheimgestellt bleiben, ob sie in ihren dem Sonatenstyl angehörenden Tonsätzen das Da Capo beibehalten oder wegfallen lassen wollen; d. h. ob sie das Allegro der Sonate, der Sinfonie, des Streichquartetts und der übrigen Kammermusik, dessen Aufbau die Gegenüberstellung von Gegensätzen und deren endliche Versöhnung als ideelle Basis dient, in classischer Reinheit oder in deren Trübung verwirklichen wollen. Wir dürfen überdies nicht vergessen, daß Beethoven, durch Erweiterung des Sonatensatzes mittelst der demselben an seinem Ende organisch angefügten großen Coda, unseren Modernen eine Art von Milderungsgrund für das Unrecht der Weglassung des Da Capo an die Hand gegeben hat. Denn selbst wenn die Wiederholung des ersten Theiles in solchen, nach dem Vorgange Beethoven's erweiterten Sätzen des Sonatenstyls unterbleibt, begegnen wir doch, wie im älteren Sonatensatze, einem dreifachen Gegenüber beider Hauptthemen, da ja ein solches auch in der großen Coda abermals erfolgt und für das fortfallende Da Capo des ersten Theils gewissermaßen Ersatz leistet. Demungeachtet thäten auch unsere neuesten Sinfoniker besser, wenn sie, wie dies Beethoven in allen seinen Sinfonien, mit Ausnahme einer einzigen, trotz der von ihm erfundenen großen Coda gethan, die Sonatenform in ihrem schönsten organischen Aufbau an uns vorüberführten. Lieferten sie doch hierfür selber schon einen nicht zu verachtenden Beweis, da diejenigen der Sonatenform angehörenden Arbeiten

von Brahms, Bruch, Raff, Rubinstein, St. Saens und Volkmann, die den organischen Gesetzen dieser Stylweise am meisten Rechnung tragen, durchschnittlich auch die bei weitem bedeutendsten und anmuthendsten unter allem sind, was die Genannten auf diesem Gebiete geschaffen haben.

Wie weit wir aber auch in unseren Concessionen gegen die Lebenden gehen mögen, wir haben keinerlei Recht, an die Vorschriften unserer großen Todten zu rühren. Das Zeichen des Da Capo in den Werken Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's oder des noch unter uns weilenden Niels Gade, trotz seines Vorhandenseins in den Partituren dieser Meister streichen zu wollen, heißt einfach, Anmaßung und Unwissenheit, diese beiden fast immer unzertrennlich verbundenen Untugenden, auf die Spitze treiben.

Wollte man uns einwerfen, daß doch auch die Ouvertüre in das Gebiet der Sonatenform falle und daß dieselbe trotzdem weder bei Mozart, Beethoven und Weber, noch bei Cherubini, Mendelssohn und Schumann auf eine Wiederholung angelegt sei, so erwidere ich, daß gerade dieser Umstand mit zu den stärksten Beweisen für die Wahrheit der, von mir dem eigentlichen Sonaten- und Sinfoniestyl vindicirten gedanklichen Entwicklung gehört. Die Ouvertüre soll innere Vorgänge und die aus ihnen hervorgehende Handlung nur vorbereiten. Die Versöhnung der in solchen Musikstücken anklingenden Gegensätze, oder deren Unversöhnlichkeit kann daher im Verlaufe eines derartigen Tonsatzes noch nicht zur Erscheinung gelangen; dies wäre sogar undramatisch, da ja erst das nachfolgende Drama die Lösung der Conflicte zu übernehmen und darzustellen hat. Es kommt daher auch in der Ouvertüre noch nicht darauf an, ob der musikalische Dualismus, auf

welchem die Sonatenform ruht, hier schon durch ein Da Capo zu einer plastisch-musikalischen Rundung und Anschaulichkeit gelangt. Wir sollen vielmehr in Ouvertüren jenen inneren Proceß, um den es sich in Sinfoniensätzen handelt, nur eröffnet, nicht aber, wie dort, bis zu seinem völligen Abschluß durchgeführt sehen. Im eigentlichen Sonatensatz dagegen vollzieht sich die einmal begonnene Entwicklung innerhalb des angefangenen Tonstückes selber, und wir müssen daher dort gleich anfänglich in den Stand gesetzt sein, jenen Dualismus und den ihm entwachsenden Conflict bis zu seinen letzten Consequenzen verfolgen zu können, was nur möglich ist, wenn uns die Gegensätze, um die es sich dabei handelt, durch ihre zweimalige Hervorhebung ausdrücklich als solche markirt worden sind.

Ein Anhängsel des von mir geschilderten Dacapo-Zopfes ist die übertriebene und mit dem Geiste unserer Genieperiode im absolutesten Widerspruche stehende Nüancirung, durch die ein Theil unserer modernen Musiker die Meisterwerke Haydn's, Mozart's und Beethoven's zu entstellen wagt. Ich habe von berühmten Quartettspielern Joseph Haydn, bei dem, ebenso wie Tonfarbe und thematische Melodie, auch die Dynamik, die Vertheilung von Schatten und Licht, sowie alles, was mit dem Vortrag zusammenhängt, groß, einfach und schlicht gehalten ist, mit soviel feinlichem Aufputz falscher Sentimentalität und mit einer solchen Anzahl vom Tondichter nicht gewollter Pianissimos, Fortissimos, Crescendos, Diminuendos und Sforzandos ausführen hören, daß sich der große Altmeister, der ganz Natur und unverfälschtes Gefühl ist, über diese seine Beräucherung und Besprengung mit Moschus und Patchouli, wenn er sie hätte ahnen können, im Grabe herumgedreht haben würde. Seine Interpretatoren wollten den herrlichen Alten hierdurch offenbar salonsfähiger machen, als er

und seine jugendfrische Ursprünglichkeit ihrem überreizten, von der Bläße des Gedankens und des Weltschmerzes angekränkelten Gefühl erscheinen mochte. — Auch die Verhetzung oder Verschleppung der Tempi bei Haydn, Mozart und Beethoven — nämlich die Steigerung des Allegros zum jagenden Presto und die Verlangsamung des Andante sostenuto bis zum schleppenden Adagio oder Largo — sind Symptome der hierher gehörigen Art und abermalige Belege für den Glauben unserer Romantiker, daß sie unsere Altmeister der modernen Welt erst wieder mundrecht zu machen hätten. Jedes Wirken und Streben aber, das aus einem tiefen Irrthum oder einem falschen Princip hervorwächst, gehört, wie uns die Kunstgeschichte lehrt, zu den Kennzeichen eines eingetretenen Zopfzeitalters.

Die geschilderte Verballhornisirung des Vortrags unserer Altmeister ist daher ebensowohl Zopf, als das Kreuzschlagen unserer Fortschrittler vor dem Da Capo im Sonaten-Allegro. Haydn, Mozart und Beethoven haben wahrlich nicht nöthig, ihr ästhetisches Gefühl durch die nachträgliche Weisheit einiger Apostel unter den Neu-Romantikern rectificiren zu lassen, ganz abgesehen davon, daß es, wie wir erfahren haben, sowohl mit den Stylgesetzen, wie mit den Principien, auf denen die Sonatenform ruht, streitet, den ersten Theil nicht zu wiederholen. Wer sich bezüglich einer solchen Unterlassungssünde auf einige unter den letzten Arbeiten Beethoven's beruft, zeigt damit nur, wie unzureichend er selber über das eigentliche Wesen der Musik nachgedacht, oder sich in das Studium der Form dieser Kunst vertieft hat, die, weil sie ihre Schöpfungen nur in einer bestimmten Zeitfolge zu entwickeln vermag und dieselben nicht, wie die bildenden Künste, mit einem einzigen Blick erfaßbar in den Raum hinstellt, anderer und häufigerer Momente der Uebersichtlichkeit bedarf, wie jene. Davon wissen

aber viele unserer Neuerer entweder überhaupt nichts, oder die Trauben sind nur darum sauer, weil sie ihnen zu hoch hängen, d. h. der in sich geschlossene und abgerundete Tonsatz wird nur darum für abgethan erklärt, weil sie mit ihm nicht fertig geworden sind; darum behandeln sie thematische Erfindung und Durchführung von oben herab oder glauben die Gesetze der classischen Kunstform nach Belieben umwandeln zu dürfen. Das Schwierige bei Seite werfen ist freilich bequemer, als es beherrschen lernen. Es kann uns daher kaum noch in Erstaunen versetzen, daß ihnen auch jede gründliche Kenntniß der Musikgeschichte und des Geistes der culturgeschichtlichen Epoche mangelt, aus welchen die verschiedenen Style und Formen der Tonkunst, mit einer von Innen treibenden Nöthigung im Laufe von Jahrhunderten hervorgegangen sind. Hätten sie hiervon nur den leisesten Begriff, so würden sie einsehen, wie lächerlich es wirkt, wenn sie das, was organisch gewachsen und geworden ist und sich als die gemeinsame Culturarbeit vieler einander die Hände reichender Völker darstellt, für willkürlich erfundene Schemata dieser oder jener verschollenen Schule erklären. Ein geistloser Kopf wird freilich der geistvollsten Form keine Wärme und kein Leben einzuhauchen vermögen; aber ist es denn nicht kläglich, die Kunstform für die Sünden derer verantwortlich zu machen, die dieselbe zur Schablone herabwürdigen? Wie viel richtiger urtheilt da Platen, wenn er mit Spott über solche Dichterlinge, die ihre Ideenarmuth hinter einer classischen Kunstform verstecken wollen, ausruft:

Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, daß es ein leeres Geschwätz!

Placiren wir daher die Verkünder der Auflösung aller übersichtlichen und organischen Proportionen in der Musik

dahin, wohin sie sich selber längst gestellt haben: außerhalb des Gebietes aller wahren Kunst. Denn erst an dem Punkte, bei dem sich das Grenzenlose in das Begrenzte zusammenzieht, oder das Gestaltlose sich zu Formen verdichtet und zusammenhängende Umrisse zu zeigen beginnt, fängt das Reich der Kunst an. Keiner der Bekenner aber jenes neuen Dogma's eines künftigen musikalischen Nihilismus hat uns bisher schon dargethan, daß er im Stande sei, ein in der Form sich organisch entwickelndes und aufbauendes Tonwerk in strengem oder gebundenem Styl zu liefern. Gerade diejenigen unter jenen Formverächtern, die am meisten das große Wort führten, blieben uns ihr erstes Streichquartett, ihre erste Sinfonie oder ihren ersten wirklich durchgeführten fugirten Satz noch schuldig, uneingedenk des Schiller'schen Wortes, daß nur der Meister die Form zerbrechen dürfe.

Jedenfalls rufen wir allen unseren Fachgenossen zu, sich durch die Doctrinäre und Schildhalter einer herrschsüchtigen und sich vordrängenden Schule nicht zu Neuerungen in der Praxis fortreißen zu lassen, die ebensowenig vor einem uns angeborenen musikalischen Gefühl, wie vor dem Forum der Aesthetik bestehen können. Es scheint mir überdies mit der Würde selbstständiger Künstler zu streiten, blind nachzubeten, was eine extreme Partei, die dabei lediglich pro domo kämpft, als neues Evangelium verkündet.

II.

Die Verächter der Sonate.

Wähnt immer nur, kein Räthsel sei vorhanden,
Sobald in euch ihr keinen Schlüssel findet!

Was würde man zu einem Poeten oder zu einer Dichterschule sagen, die den Satz aufstellen wollte: Die epische Form sei eine schwerfällige und veraltete, sie gehöre der Vergangenheit an und habe nichts mehr mit der Empfindungsweise der Dichtung unserer Tage zu thun. — Jedermann würde sich berechtigt glauben, dergleichen etwa auf eine Linie mit der Behauptung zu stellen: Die Menschen hätten so lange zu ihren Mahlzeiten Brod gegessen (auch das Epos ist das uranfängliche gesunde Brod der Poesie), daß man nunmehr endlich etwas Anderes, den Anforderungen der Neuzeit Entsprechenderes an die Stelle dieses ewigen Einerlei zu setzen habe. Noch wahrscheinlicher aber würde man einen solchen literarischen Reformator einfach für unzurechnungsfähig erklären, da das Epos beseitigen und die Dichtkunst fernerhin nur auf Drama und Lyrik beschränken, die Poesie verstümmeln und um eins der drei großen Ausdrucksgebiete ärmer machen heißen würde, auf denen sie sich von jeher bewegt hat und die erst in ihrer Ge-

sammtheit alle die Formen, Stimmungen und Style erschöpfen, deren diese Kunst fähig ist. —

Da nun aber in der Literatur und in den bildenden Künsten die Sinnlosigkeit derartiger oder ähnlicher Behauptungen Jedermann sofort ersichtlich sein würde, so dürfte man dergleichen dort nicht so leicht zu hören bekommen; der Vorzug, solche sich selber verurtheilende Sätze aufzustellen oder bekämpfen zu müssen, sollte allein den Musikern zu Theil werden. Schon vor mehr als 20 Jahren erklärte ein viel gelesenes Organ des musikalischen Jung-Deutschlands: Das Oratorium sei eine sich selbst überlebt habende Kunstform und wer auf diesem Felde noch zu wirken fortfahre, breche mit den Bestrebungen der Neuzeit! — Da nun aber das Oratorium die epische Stylform in der Musik vertritt, wie ich schon damals bemerklich machte, indem ich Händel den größten musikalischen Epiker nannte (eine Bezeichnung, die heute dieselben Leute als landläufig gewordene Phrase im Munde führen, die mich zu jener Zeit wegen derselben heftig angegriffen), so ist der ungeheuerliche Satz, daß die Tonkunst eines ihrer drei wichtigsten Ausdrucksgebiete ganz aufzugeben habe, musikalischerseits, wie man sieht, schon vor ein Paar Jahrzehnten alles Ernstes ausgesprochen worden. Trotzdem fuhr jedoch eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tondichtern fort, Oratorien und Cantaten zu componiren, d. h. sich auf epischem Gebiete, wie bisher, ohne Arg zu ergehen; und als nun schließlich sogar einer der Matadore der Partei, von welcher das Verdict gegen die epische Stylform ausgegangen, zum Oratorium zurückkehrte, so begann jener früher so leidenschaftlich behauptete musikalische Unsinn, wie so manches Andere allmälig zu verklingen. Freilich nicht, ohne zu seiner Zeit eine grenzenlose Begriffsverwirrung, besonders in den

Köpfen der Jünger der Tonkunst anzurichten, so daß manche dieser jetzt älter Gewordenen daran noch bis zum heutigen Tage zu büßen haben.

Demungeachtet trugen solche trübe und beschämende Erfahrungen im Ganzen so gut wie keine Frucht. Der musikalische Nihilismus unserer Tage, der, wie manche in der Gegenwart ihm verwandte Elemente, weil es ihm an der Kraft zu positiven Neubildungen fehlt, seine eigentliche Existenz in der nackten Negation sucht, hat im Gegentheil seit einigen Jahren an die Stelle des kaum abgethanenen alten Irrthums nur einen anderen treten lassen. Mit dem gleichen Dünkel nämlich, mit dem man früher das Oratorium für abgesetzt erklärte, haben unsere Himmelsstürmer seitdem die Sonate abgeschafft! Auch hier muß Beethoven's vielberufene neunte Sinfonie wieder einmal herhalten, mit welcher der Meister die Sonatenform für immer zerschlagen haben soll, wie die bekannte Phrase im Jargon der ihn mißverstehenden Schule lautet. Wenn irgendwo, so fällt uns hier das Goethe'sche Distichon ein:

Im Auslegen seid frisch und munter!
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Denn es grenzt fast an's Unglaubliche, in welcher Weise die neuromantische Schule, seit ihrem Bestehen, Beethoven's neunte Sinfonie commentirte und ihren Zwecken gemäß zustutzte, oder was sie alles diesem Werke und seinem Meister an Tendenzen, Umsturzideen und besonderen Absichten angedichtet und in die Schuhe geschoben hat.

Mit Ausnahme des ersten Allegro's der C-moll-Sinfonie hat Beethoven kaum jemals einen Sonatensatz geschrieben, der eine gleiche Strenge in der Durchführung seiner Motive, in der wiederholten diametralen Gegenüberstellung seiner beiden

Hauptthemen und seiner beiden miteinander correspondirenden Seitensätze, sowie in der scharfen Markirung der Gliederung seiner Theile gewahren ließe, wie das erste Allegro der neunten Sinfonie. Und dieser in den schönsten, regelmäßigsten Proportionen sich aufbauende Satz, der deshalb auch in Beziehung auf klare Uebersichtlichkeit für den Kenner der strengen musikalischen Kunstform nichts zu wünschen übrig läßt, gilt den Wortführern der einen Hälfte der neuromantischen Schule für die gewaltige Keule, mit welcher der Herakles Beethoven die alt und hinfällig gewordene Sonate, zum Heile der Welt und der Kunst, zerschmettert habe.

Man sollte sich hierüber jedoch eigentlich gar nicht wundern und sich vor allen Dingen die Mühe sparen, jene Herren von der Classicität der Kunstform, wie sie gerade in der neunten Sinfonie in so überraschender Weise waltet, überzeugen zu wollen. Denn wie kann man Jemand von etwas überführen oder mit ihm über etwas streiten wollen, was er ebensowenig kennt, wie versteht. Ich will hiermit nicht sagen, daß nicht unter denjenigen, welche die neunte Sinfonie als finis sonatae proclamiren, auch eine Anzahl solcher Musiker sich befände, die die Kunstform der Sonate sich zu eigen gemacht und dieselbe ebensowohl zu analysiren, als selbst handzuhaben verstände. Diese trifft aber ein noch *schlimmerer* Vorwurf, als jenen größern Haufen unwissender Nachbeter, denen die Kunstform ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist. Denn jene Wissenden können entweder nur Heuchler sein, wenn sie die ebenso musterhafte als geistvolle Durchführung des Sonatensatzes im ersten Allegro der neunten Sinfonie leugnen, oder ein verstockter Fanatismus und Parteiwahnsinn hat sie dermaßen verblendet, daß sie mit offenen Augen nicht sehen und mit eigenen Ohren nicht hören wollen. Für diese also

nicht, sondern für diejenigen meiner Leser, die zwar nicht selber Musiker, aber doch nicht ganz unbekannt mit musikalischen Dingen sind, seien hier einige wenige Andeutungen über die wundervolle Geschlossenheit der Kunstform im Allegro der neunten Sinfonie gegeben.

Nach 16 Tacten Vorbereitung, die dem ersten Motiv des Hauptsatzes entnommen ist, tritt dieser Hauptsatz selber in der Tonica D-moll ein. — Er entwickelt sich 18 Tacte lang, um hierauf (mit dem abermaligen Ertönen der Grundtonart) aus dreien seiner Motive den ersten Seitensatz sich hervorspinnen zu lassen. Mit dem Eintritt des Septimen-Accordes über F-dur beginnt der in B-dur stehende Mittelsatz. Derselbe contrastirt nicht nur durch seinen ganzen Charakter mit dem Hauptsatz, indem er weihevoll und beruhigend wirkt, während jener einen kühnen, herben und leidenschaftlichen Ausdruck trug, sondern er steht auch, während der Hauptsatz einer Moll-Tonica angehörte, in einer der nächstverwandten Dur-Tonarten dieser Tonica, d. h. er erfüllt alle Bedingungen des auf einem dualistischen Princip ruhenden strengen Sonatensatzes, da er nicht nur hinsichtlich seiner musikalischen Stimmung, sondern auch in Bezug auf sein Klanggeschlecht das reine Widerspiel seines Gegenübers, des Hauptsatzes, darstellt. Damit aber nicht genug, steht der Mittelsatz zum Hauptsatz auch noch in dem Verhältniß einer schönen, sowohl äußerlich als innerlich hervortretenden Symmetrie, da er, ebenfalls wie jener, durch mehrere vorbereitende Tacte eingeleitet wird, und auch der ihm sich anschließende zweite Seitensatz (gleich dem früheren, dem Hauptsatz folgenden) fast nur aus Motiven entwickelt ist, die dem Thema selber entnommen oder verwandt sind. —

Nachdem der erste Theil des Allegro's durch eine kleine

Coda von 14 Tacten in höchster Regelmäßigkeit abgeschlossen worden ist, und Beethoven, der nach seinen jungdeutschen Auslegern in der neunten Sinfonie doch gerade die Trennung des Sonatensatzes in zwei *Theile* für immer *aufgehoben* haben soll, diesen wichtigsten Abschnitt auch *äußerlich*, nämlich durch die bekannten beiden Parallelstriche markirt hat, beginnt die *Durchführung*. Dieselbe entwickelt sich 28 Tacte lang aus Motiven des Hauptsatzes, um hierauf ein selbstständiges *drittes* Thema zu bringen, wie unser Meister ein solches auch schon in der Durchführung des Allegro's der Eroica und der Es-dur-Sonate Op. 7 auftauchen läßt; also bereits in Werken seiner mittleren und frühesten Periode. Durch seinen Rhythmus schließt sich jedoch dieses dritte Thema ebensowohl einem von den Motiven des *Hauptsatzes*, wie auch der Begleitungsfigur des *Mittelsatzes* an, beide hierdurch in formaler Beziehung noch enger verknüpfend, als ihr auf Ergänzung beruhender Gegensatz sie bereits miteinander verbindet. Wiederholt benutzte kühne Motive aus dem Hauptsatz und der kleinen Coda verdrängen nunmehr das klagende Thema der Durchführung; aber nur für 12 Tacte, worauf dasselbe zum zweiten Mal seine rührende Stimme erhebt. Im neunten Tacte von hier aus schließt Beethoven in geistvollster Weise die charakteristische Sechszehntelfigur des dritten Themas derjenigen Periode des Hauptsatzes an, welche die gleiche Figur enthält, und läßt hierzu als Gegenstimme einen figurirten doppelten Contrapunkt eintreten. An diesem, sowie an, in verschiedenen Stimmen einander antwortenden Eintritten des ersten Thema's, zwischen welchen zum dritten Mal das Durchführungsthema ertönt, spinnt sich die gewaltige Entwicklung weiter, um sich gegen ihren Schluß zu einem heftigen Conflict der Hauptthemen zu steigern, zwischen denen das *dritte* Thema, obwohl es beiden

verwandt ist und sich daher trefflich zu einer Vermittlerrolle zwischen ihnen schickt, vergeblich mildernd und besänftigend einzutreten versucht. Der hier sich bis zu einer, an das Furchtbare grenzenden Erhabenheit steigernde Hauptsatz verdrängt endlich sowohl den Mittelsatz, als das Durchführungsthema, um schließlich, wie ein mitleidsloser Triumphator, das Feld allein zu behaupten. Bei diesem Punkte angelangt, beginnt die Reprise des ersten Theils und zwar, höchst genial, nicht in der ursprünglichen Tonlage, sondern über dem Sechstenaccord Fis, a, d und unter dem erschütternden Ansturm eines Tremolo der Contrabässe, des Donners der Pauken und wildschmetternder Trompeten, gleichsam, als müsse sich das die Sinfonie eröffnende Thema diesmal durch eine Welt von Feinden Bahn brechen. Der, den Gesetzen der Sonate gemäß in der Tonica wiederkehrende Mittelsatz behauptet hierauf, gleich dem Mittelsatz in der Reprise der C-moll-Sinfonie, sein Dur-Klanggeschlecht; zeigt also, daß er sein eigenes Dasein noch nicht schrankenlos an das seines Widerparts hingegeben hat, sondern sein Wesen noch bis zu einem gewissen Punkte hin behauptet.

Der Reprise folgt die, gerade von Beethoven so mächtig weitergebildete große Coda, die in ihrem gewaltigen Umfang, sowie in dem sich entwickelnden abermaligen Kampf von Motiven aus sämtlichen drei Themen, eine, sowohl in formalem als ideellem Sinne schöne Ergänzung zu der großen, von uns oben besprochenen „Durchführung" bildet. Mit dem Eintritte endlich des unheimlichen Basso ostinato erlischt das Toben widerstreitender Elemente scheinbar in Nacht und Klage, erhebt sich aber dann noch einmal in drohendster Gestalt, bis sich der Vorhang über der ungeheueren, von Kämpfen titanenhafter Größe und düsterer Leidenschaft erfüllten Scene rasch und in plötzlich abbrechender Weise schließt. —

Aehnlich, wie Beethoven in dem besprochenen Allegro den großen Grundsatz des Sonatenstyls durchführt: mit Ausnahme der, gerade durch ihren directen Gegensatz wirken sollenden Hauptthemen alles Uebrige streng organisch auseinander hervorgehen zu lassen, und zwar in der Weise, daß nichts Neues auftaucht, was nicht schon an ein Bekanntes anknüpfte oder in diesem bereits mit enthalten gewesen wäre — behandelt der Meister auch die folgenden Sätze seiner neunten Sinfonie. Es würde zu weit führen, auch dies hier näher darzuthun, doch dürfte es genügen, auf das Scherzo hinzuweisen, welches, aus nur 4 Tacten hervorgehend, an formaler Abrundung und Geschlossenheit selbst die so glänzend durchgeführten Scherzi der Eroica und der Pastoralsinfonie noch übertrifft. —

Und von einem Werke, das als ein solches Muster unübertroffener Meisterschaft in der Form glänzt, hat die Unwissenheit behaupten dürfen, es stehe als der Markstein des Uebergangs aus dem Gebiete engherziger Ueberlieferung in das Reich der Freiheit da! Gewiß — die Luft der Freiheit weht uns nicht weniger aus diesem, wie aus allen übrigen sinfonischen Werken Beethoven's an! Aber es ist eine andere Freiheit, als sie von jenen, durch die Fesseln ihrer eigenen Subjectivität gebundenen Jüngern der Tendenz verstanden wird, eine andere, als sie diejenigen träumen, die dem großen Meister ihre eigenen Schwächen und Fehler andichten.

Die Freiheit, welcher wir in der neunten Sinfonie begegnen, ist die des Künstlers, dessen Meisterschaft so hoch gestiegen ist, daß ihm die Grenzen, welche alles Schöne in Kunst und Natur zu seiner Voraussetzung hat, keine beengenden Schranken mehr sind, sondern die geebnete und offen daliegende Bahn, auf welcher er völlig zwanglos dahin schreitet, so daß wir glauben, er folge nur dem Drange seines Innern, wolle nur

dem Schmerz seiner Seele Ausdruck und Stimme leihen. Einen solchen Eindruck empfangen wir aber darum, weil Beethoven völlig Herr über alle Mittel seiner Kunst ist, so daß diese ihn nicht mehr hemmen, sondern seine Empfindung im Gegentheil steigern und ihr Flügel verleihen. Damit aber dem Künstler eine solche Freiheit innerhalb der Kunstschranken zur zweiten und höhern Natur werde, bedarf er des Charakters und des Willens; denn nur der Willensstarke ist, wie überall, so auch in der Kunst frei, d. h. nur derjenige, der seinen Kahn, widrigen Winden und Strömungen zum Trotz, mit sicherer Hand durch das Meer der Kunst steuert, nicht aber derjenige, der sich und sein gebrechliches Schiff der Gefahr aussetzt, auf Klippen, Untiefen oder an's Ufer geschleudert zu werden.

Doch hierüber giebt es ja unter Vernünftigen keine Meinungsverschiedenheiten. Fragen wir uns daher lieber, was die eine Hälfte unserer Neu-Romantiker zu dem ungeheuerlichen Ausspruch trieb: die neunte Sinfonie, in welcher der Sonatenstyl einen seiner glorreichsten Triumphe feiert, bedeute die Auflösung eben dieser Kunstform? — Ich sprach es schon vor zehn Jahren aus, daß ich in dieser seltsamen Verirrung der Geister nur einen der schlagendsten Beweise für das nunmehr auch in der Tonkunst angebrochene Zeitalter der Epigonen erkennen könne. Nach einer Epoche so unvergleichlicher Blüthe in der Musik, wie wir Deutschen sie im achtzehnten und in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erlebten, mußte, ebenso gewiß wie dies bei allen anderen Völkern Europa's unter gleichen Verhältnissen geschah, auch bei uns eine Erschöpfung oder doch ein Nachlaß der productiven Kraft auf musikalischem Felde eintreten. So weit wir nun aber in der Kunstgeschichte zurückgehen, so wenig finden wir, daß sich ein Zeitalter

der Nachgeborenen jemals sein Epigonenthum ehrlich eingestanden hätte oder desselben überhaupt deutlich bewußt geworden wäre. An die Stelle eines solchen Bewußtseins tritt vielmehr nur eine dunkle und instinctive Ahnung vom Stande der Dinge, und zwar besonders im Fühlen und Empfinden der Talente einer solchen Spätzeit. Da nun meist auch gerade diesen Begabteren das Gefühl irgend welcher Inferiorität gegen die ihnen vorausgegangenen Meister am unerträglichsten ist, so wird die Ursache davon, daß man es den großen Alten nicht mehr gleich zu thun scheine, nicht in der eigenen bescheideneren Beanlagung, sondern in weit davon abliegenden Dingen gesucht. Namentlich sind es die Kunstformen, die bei solchen Gelegenheiten herhalten müssen. Ihnen, sowie blöder Vorliebe des Publicums für jene — wie man sich und Andere glauben machen möchte — „verknöcherten Schemata", wird die Schuld davon aufgebürdet, daß die hervorragenden Geister der Neuzeit nicht der unbedingten Anerkennung unter den Mitlebenden genießen, die ihnen gebührt und nicht zur freien Entfaltung ihres Genius zu gelangen vermöchten. „Werft diese verstäubten Ueberlieferungen ab," — heißt es daher — „die den Schlag Eurer Flügel lähmen, und Ihr werdet, wie die Adler, gegen die Sonne fliegen!" Weg darum vor Allem mit der Sonate, dieser verbrauchtesten Schablone einer altväterischen Zeit, in welcher die Musik, noch eingefriedet in spießbürgerliche Enge, nichts weiter zu sein begehrte, als eben Musik, und es weder schon wagte, sich als Dichtung zu geben, noch den erhabendsten Ideen der Menschheit Ausdruck zu leihen. Hat doch die Vergangenheit endlich selbst den Druck gefühlt, mit dem jene formalen Fesseln auf unserer Kunst lasteten und dieselben gesprengt, als Beethoven den alten Götzen aller Capellmeister und musikalischen Pedanten: die Sonate, von

ihrem Throne herabstürzte und sein hohes Lied „an die Freude“ anstimmte!

Es erscheint mir sehr beziehungsvoll und lehrreich, mit einem derartigen Wüthen gegen den Sonatenstyl und seine Formen die souveraine Verachtung zu vergleichen, mit welcher man um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Architektur, dieser der Musik so nahe verwandten Schwesterkunst, den gothischen Styl und seine Formen verunglimpfte. Man erklärte damals die Gothik in ähnlicher Weise, wie heute die Sonate, für abgethan, nannte sie den in Formalismus verknöcherten Styl eines längst in seinen Tendenzen überwundenen, ebenso primitiven als bornirten Zeitalters. Ja, jener edele christliche Baustyl ward in mancher Beziehung sogar noch schnöder behandelt, indem man ihn roh und ungeschlacht schalt und die Begriffe „gothisch“ und „barbarisch“ als synonyme bezeichnete.

Der dreiundzwanzigjährige Jüngling Wolfgang Goethe, einer der Wenigen, die ihren eigenen Augen mehr trauten als dem damaligen Modegeschmack, sagt hierüber in seinem 1772 herausgegebenen Bogen „von deutscher Baukunst“ mit beißendem Spott: Der Italiener geht am Straßburger Münster vorüber und meint: „Es ist im kleinen Geschmack! — Kindereien, lallt der Franzose und schnellt triumphirend auf seine Dose à la Grecque!“ — Der junge Dichter gesteht sogar, daß auch er, ehe er den Münster selber erblickt, soweit von den Vorurtheilen seiner Zeit beeinflußt gewesen, daß ihm, als er sich das erste Mal dem erhabenen Bau genähert, vor demselben, wie „vor'm Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers“ gegraut habe.

Nichts kann uns deutlicher darthun, was wir von den modernen Verächtern der Sonate zu halten haben, als ein

Blick auf den Geschmack ihrer Vorgänger im achtzehnten Jahrhundert, die der Gothik den Krieg erklärten. Was setzten denn jene Herren an die Stelle des von ihnen verurtheilten Styls und was priesen sie selber der Welt als höchste Kunstweise an? — Bekanntlich nichts anderes, als eine der schlimmsten Verirrungen der Kunst, jenen dürftigen und steifen Zopf, der als das Product der gründlichsten Verkommenheit gelten kann, welche die Architektur jemals erlebte. Wir dürfen daher, bei der Geistesverwandtschaft der Fortschrittler der zweiten Hälfte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, sowie bei einem Blick auf die gleiche Lage der Verhältnisse, die uns damals wie heute eine Partei zeigen, die einen der edelsten Kunststyle verketzert, um denselben durch einen höchst styl- und formlosen Mischmasch zu ersetzen, mit einer gewissen Sicherheit behaupten, daß auch das, wodurch man heute die Sonate verdrängen will, Zopf ist, gleichwie schon die Angriffe auf den Sonatenstyl nichts als Zopf waren.

Es wird hierdurch abermals bewahrheitet, worauf ich oben bereits hindeutete, daß aller Zopf in der Kunst aus einem Abirren des Geschmacks von der Natur (daher auch von gewissen, der Natur durch ihren organischen Aufbau verwandten Kunstformen), sowie aus der Verfolgung eines falschen Princips hervorwachse. Das falsche Princip, von dem man ehemals wie neuerdings ausging, lag in dem Streben nach künstlerischer Ungebundenheit und in der damit verbundenen Verwechslung von Willkür und Freiheit; die organisch und in geistvollster Consequenz sich aufbauenden Kunstgebilde, denen man beiderseits verächtlich den Rücken zukehrte, waren in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts der gothische Dom, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Sonate. Damals wie jetzt berief man sich dabei, von einem völligen

Mißverstehen des classischen Alterthums ausgehend, auf die Griechen, als auf die uns in der Kunst überlegenen Söhne eines von allem Conventionellen freigebliebenen Zeitalters. Um nun selber nicht conventionell zu sein, mauerte man Halbsäulen ein, die nichts trugen und erfand man in unseren Tagen musikalische Themen, aus denen sich nichts entwickelt. Beiderseits aber bezeichnete man dergleichen als Durchbruch zur künstlerischen Freiheit; benannte also gerade das mit dem Namen jener hohen Himmelstochter, was seinem innersten Wesen nach nichts als architektonischer oder musikalischer Schnörkel ist. Dem Verschnörkelten aber ist stets eine extreme künstlerische Manier, wie wir sie bei jenen alten und jungen Fortschrittlern so ausgebildet finden, eigen, und sie gerade ist die größte Feindin aller Freiheit in der Kunst, worüber sich die ihr Verfallenen nur darum täuschen, weil sie allerdings ihrem rein subjectiven Gebahren keine Schranke mehr setzt.

Noch toller jedoch, wie alles bisher Erwähnte, ist die in ihrer Art einzige Thatsache, daß diejenigen, deren künstlerische Ausschreitungen die sämmtlichen Kennzeichen des Zopfes an sich tragen, gerade jene, von allem Verschnörkelten ganz freien Style, gegen die sie ihre Angriffe richten, als „Zopf" bezeichnen. Es liegt hierin eine — man möchte fast sagen, beißende Ironie der Geschichte, die eine von Dünkel erfüllte Kunstrichtung in eine so unverbesserliche Selbsttäuschung versetzt, daß sie nur sich, obwohl sie bereits den Keim der Verwesung im Innern trägt, für das Gesunde hält, während sie das Ewige und allen Zeiten Angehörende für das Altersschwache und Vergängliche erklärt. Dergleichen wirkt um so tragikomischer, als solchen Ueberhebungen fast immer die Enttäuschungen unmittelbar auf dem Fuße folgen. Was ist aus der Architektur des achtzehnten

Jahrhunderts geworden, welche die französischen und italienischen Abbés so hoch priesen und in deren Manier die Jesuiten ihre Kirchen bauten? — Die darüber richtende Nachwelt nennt jetzt die Baustyle damaliger Zeit bei ihrem rechten Namen, die Gothik aber, die man in jenen Tagen begraben zu haben meinte, feierte seitdem eine glänzende Auferstehung im Verständniß der Künstler und Nationen. Auf die Apotheose Erwin von Steinbachs durch Goethe und die Feier des ganzen Styls durch den großen Dichter in seinen Wahlverwandtschaften folgte die romantische Schule der Novalis, Eichendorff, Brentano, Tieck und Uhland, die mit dem Sinn für die Blüthen mittelalterlicher Poesie auch die Empfänglichkeit für die Wunder des Spitzbogenstyls wieder unter den Menschen weckten. Weitere Vorkämpfer erstanden der mittelalterlichen Kunst in Männern wie die Gebrüder Boisserée, wie Schnaase, Lasso und Zwirner, bis endlich, gegen die Mitte unseres Jahrhunderts, die Zeit kam, in der das deutsche Volk nicht nur die Ruine seines Doms zu Cöln zu einem Nationaldenkmal auszubauen beschloß, sondern auch hunderte von neuen gothischen Kirchen bei uns und anderwärts aus dem Boden wuchsen. — Man kann fest überzeugt sein, daß, wenn es jemals gelingen sollte, den Sonatenstyl für eine kurze Zeit aus der Tonkunst zu verdrängen (ein Fall, den ich trotz aller in dieser Richtung gemachten Anstrengungen für unmöglich halte), die Sonate ihrerseits eine ebenso glänzende Wiedergeburt im Verständniß der Menschen erleben würde, wie sie der Gothik zu Theil ward.

Die Feinde der Sonate treten übrigens in unserem Jahrhundert nicht zum ersten Male auf. Schon Jean Jacques Rousseau brach in den den Ruf aus: Que me veux tu Sonate? — Ein Stoßseufzer, der damals wenigstens nicht

ganz so unmotivirt erscheint, als heute, nachdem wir die höchsten Muster dieses Styls vor Augen haben. Zur Zeit des großen französischen Dichters und Denkers dagegen, in welcher die Italiener Sammartini (1700—1775) und Sacchini (1735—1786) zu den vornehmsten Vertretern des aus dem siebzehnten Jahrhundert stammenden neuen Instrumentalstyls zählten, glich die Sonate, bei manchen sinnlich bestechenden Reizen im Einzelnen, im Ganzen noch einer schüchtern in sich verschlossenen Knospe; namentlich in Bezug auf ihre spätere, den musikalischen Dualismus zur reinsten Darstellung bringende Blüthezeit. Vorläufig vermochte sie noch nicht über die Anordnung und Gliederung ihres technischen Gefüges und die Errichtung des Gerüstes ihres, damals mehr zierlichen als großangelegten formalen Aufbaues hinauszukommen, welchen weiter zu bilden und mit einem hohen ideellen Gehalte zu erfüllen erst der Schule Deutschlands vorbehalten sein sollte. — Wäre es Rousseau noch vergönnt gewesen, die Sonate und Sinfonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's kennen zu lernen, so würde er in gleicher Weise, wie er nach der Bekanntschaft mit der Oper Gluck's alles zurücknahm, was er in seinem Dictionaire de Musique über den Vorrang der italienischen Oper gesagt, auch der Sonate Abbitte geleistet und seine Zweifel an deren hohen Bedeutung belächelt haben. Denn es ist eine der edelsten Eigenschaften großer Geister, daß sie sich nicht scheuen, einen überwundenen Irrthum oder die Thatsache, daß sie bezüglich früherer Anschauungen eines Besseren überführt worden, offen vor aller Welt einzugestehen. Den Neuesten unter unseren Neuen dagegen kommt es nicht einmal im Traum bei, zu glauben, daß ihre Unfehlbarkeit jemals nach irgend einer Seite hin nicht Stich halten könne. Von der Sonate sagen sie nach wie vor:

Das muthet mich nicht an!
Und meinen, sie hätten's abgethan,

im Uebrigen aber fährt jeder Einzelne unter ihnen damit fort, ein solches Bekenntniß durch den alten, früher in der jungdeutschen Literatur und heute in der Musik eingebürgerten Spruch zu ergänzen:

Auch bin ich weit davon entfernt,
Daß ich von Todten was gelernt!

Einer der ehrlichsten, aber zugleich rabbiatesten Vorkämpfer solcher, mehr einem Mephisto als einem davon überzeugten Kunstjünger zu entstammen scheinenden Anschauungen sagte mir, in Anknüpfung an dieselben, eines Tages ganz naiv: „Ich gestehe, daß mir der in Mozart'schen Sinfonien und Sonaten herkömmliche Uebergang vom ersten zum zweiten Thema nicht mehr Eindruck macht, als der, durch den Kellner einer table d'hôte zwischen den verschiedenen Gerichten vorgenommene Tellerwechsel!" Worauf der geistvolle Ambros, dem ich diese Fanfaronnade mittheilte, meinte: „Nur daß sich auf dem neuen Teller, den uns Mozart vorsetzt, immer etwas ganz Vortreffliches, wenn nicht gar eine Delicatesse befindet, während wir bei unseren Neueren, nach allen die Erwartung spannenden und steigernden Vorbereitungen, entweder mit nichts, oder mit ein paar hohlen Phrasen abgespeist werden."

Wenn nun aus solchen Erlebnissen hervorgeht, wie wenig Ahnung selbst hervorragende Mitglieder jener Schule der Auflösung aller musikalischen Kunstform, (denn zu diesen gehörte mein Beurtheiler Mozart's) von dem besitzen, was die Sonate darstellen und ausdrücken will — wenn sogar ungewöhnlich begabten Musikern dieser Richtung der, mittelst

eines wundervollen Geistesprocesses sich vollziehende innere Hergang im Sonatensatze und die darin aus den tiefsten Tiefen des Gemüthes sich hervorspinnende Entwicklung ein Räthsel bleibt — eine Entwicklung, deren Abschluß das Dichterwort:

Nur wenn der Pol den Pol berührt,
Wird die endliche Ruhe verspürt, —

so tief wie herrlich bezeichnet, so mag man sich vorstellen, wie es mit dem Verständniß der Sonate erst bei dem blöden Haufen aussieht, der nur blind nachbetet, was ihm jene Chorführer in den Mund legen.

Richard Wagner hat uns vom Zopfe der „Capellmeistermusik" befreit, wer erlöst uns vom Zopfe falscher und mißverstandener Genialität?! —

III.

Das Leitmotiv.

Das Leitmotiv ist eigentlich nur
Des Zopfthums neuere Phase:
Der alte flotte Rouladenzopf
Ward zur steiferen kurzen Phrase.

Je weiter eine Zeit in die Anfänge der Cultur und Civilisation zurückreicht, umsomehr ist sie geneigt, das, was sie noch nicht in seinem ganzen Umfange zu sagen und auszudrücken vermag, durch bestimmte Formeln und Symbole zu bezeichnen. So setzen die Aegypter eine versteinerte, conventionelle Bildersprache an die Stelle einer, dem individuellen Fühlen und Denken Raum gebenden phonetischen Zeichen- und Schriftsprache. Auch drückte eine der ältesten und wichtigsten Arten der Hieroglyphen nicht etwa das aus, was durch das betreffende Bild vorgestellt ward, sondern war vielmehr ein ganz zufällig gewähltes Zeichen, welches, nach festgestelltem Uebereinkommen, diesen oder jenen Begriff, Sache und Gegenstand bedeuten sollte. So galt z. B. der Geier als das Symbol der Mutter, ein Stadtplan als das Sinnbild einer Stadt; es handelte sich in allen solchen Fällen um eine Ideeographie. —

Auch die Keilschrift des älteren Assyriens, sowie nicht weniger die Keilschrift der Alt-Chaldäer, der turanischen Meder

und der Alt-Armenier entstand sehr wahrscheinlich aus einer ursprünglichen Bilderschrift.*) Wir begegnen einer solchen überdies auch bei den Azteken; dieselben besaßen eine bilderschriftliche Malerei, welche dem Priester beim Unterricht der Jugend in der Sternenkunde und Götterlehre diente. Fortgeschrittenere spätere Perioden in der Entwicklungsgeschichte aller dieser Völker, namentlich bei den Aegyptern und Medern, sowie bei den Persern und Mexikanern, lassen eine besondere epistolographische, sowie endlich eine alphabetische Schrift aufkommen, welche die Dinge nicht mehr blos andeutet oder das durch die Blume sagt und umschreibt, was sie nicht direct zu bezeichnen vermag, sondern Dinge und Gedanken unmittelbar nennt und ausspricht.

Wie mit den Anfängen der Schriftsprache verhält es sich mit den Anfängen der Kunst. Auch die Kunst bedient sich in Zeiten, in denen sie noch in den Kinderschuhen steht oder erst zu stammeln beginnt, was sie auf dem Herzen hat, zunächst des Symbols, des Sinnbildes, der conventionellen Formel. Beweise liefert uns hierfür die alt-ägyptische Plastik mit ihrem unveränderlich feststehenden Kanon des Gesichtausdruckes, der Haltung und der Gesten ihrer Gestalten, die, statt uns Momente einer individuellen oder wirklich freien Bewegung gewahren zu lassen, in einer, jede weitere Entwicklung ausschließenden Starrheit verharren und in dieser ihrer Gebundenheit sich tausendfach als dieselben wiederholen. Auch die alt-byzantinische Kunst legt Zeugniß hierfür ab durch ihren todten, alle Entfaltung über gewisse vorgeschriebene Typen hinaus ausschließenden Schematismus; nicht weniger endlich die ältesten Malerschulen Italiens und Deutschlands, welche, da sie noch nicht von innen heraus Personen verschiedener

*) Dieser Ansicht ist auch F. Benary.

Individualität zu charakterisiren wußten, denselben Zettel aus dem Munde gehen ließen, die besagten, wen jene Figuren vorstellen sollten. Dasselbe geschah übrigens schon weit früher bei den Etruskern, auf deren Vasen ebenfalls Göttern und Helden geschriebene Worte aus dem Munde gehen, oder deren Köpfe mit Umschriften versehen sind, damit man wisse, welche Personen gemeint seien und um welche Situationen es sich handle.

In sämmtlichen angeführten Fällen waren derartige Auskunftsmittel durch die Uniformität, in welcher Ideen oder Darstellung verharrten, geradezu geboten. Und so zeigen uns die Anfänge der Kunst nur eine Umkehrung des Verfahrens, dem wir in den Anfängen der Wissenschaft begegneten: auf der einen Seite erklärt das Bild das Wort, auf der andern Seite das Wort das Bild; beiderseits aber stand das Zeichen statt der Sache, weil die letztere damals eben noch so wenig einer vollkommenen Darstellung fähig war, daß ein bloßes Symbol zu ihrer Verdeutlichung verhältmäßig besser ausreichte, als eine natürliche Nachbildung.

Doch hat dies alles in ältester Zeit auch seine ehrwürdige Seite. Jene ersten Versuche, die Natur nachzuahmen und darzustellen, waren doch immer die unentbehrlichsten Anfänge, ohne welche alle spätere Kunstentwickelung unmöglich geblieben wäre. Die frühesten bildlichen Darstellungen knüpften überdies noch so unmittelbar bei der Religion und Religionsphilosophie an, daß das Symbolische darin dem Betrachter wichtiger war, als Naturwahrheit oder irgendwelche Schönheit der Form. Endlich können auch diese Vorstufen der künstlerischen Entwicklung schon einzelne Momente enthalten, die uns rühren oder imponiren, weil ihnen eine, wenn auch in der technischen Ausführung noch unbeholfene, so doch innerlich echte und kindlich gläubige Ueberzeugung zu Grunde liegt.

Derartige Wirkungen üben z. B. gewisse ausdrucksvolle Gesten wahren Schmerzes aus, denen wir, bei im Uebrigen verzeichneten Gestalten, auf etruriſchen Vasenbildern zuweilen begegnen, oder die majestätische Ruhe und wilde Größe mancher Königs- und Göttergestalten der altägyptischen und altassyrischen Plastik. Selbst jenen kolossalen Portalwächtern von den Palästen und Tempeln Nimruds und Khorsabads, deren, aus einem Löwenleib, Stierklauen und Flügeln zusammengesetzten mächtigen Thierkörper ein bärtiges Menschenhaupt aufgesetzt ist, fehlt es nicht an einer Erhabenheit, die Jeden ergreift, der ihnen zum erstenmal im Louvre oder brittischen Museum begegnet.

Ganz anders dagegen stehen wir der conventionellen Formel und abstracten Symbolik in unseren Tagen gegenüber. Handelt es sich, wie in der Gegenwart, um weit vorgeschrittene Geschichtsepochen, oder um ein Volk, das bereits die Höhe seiner Civilisation erstiegen und bei dem daher auch die Kunst schon herrliche Blüthen trieb, und tritt dann, trotz eines solchen bereits dagewesenen goldenen Zeitalters, unvermuthet eine Strömung ein, die wieder bei jenen primitiven Versuchen einer noch stammelnden Kunst anknüpft, welche mit den Anfängen der Menschheitscultur verbunden waren, so haben wir es nicht mehr mit kindlicher Naivetät, sondern mit einer rein pathologischen Erscheinung zu thun. Es handelt sich dann sicherlich um eine jener ungeheuerlichen Verirrungen des Geschmacks, wie sie in Zeiten des Epigonenthums oder eines vorherrschenden Eklekticismus aus seelischer Ueberreizung und abstracter Reflexion hervorzugehen pflegen; um eine jener Ausgeburten künstlerischer Ueberspannung, wie sie in solchen Durchgangsepochen immer auftreten und die sich schließlich stets in den krassesten Zopf verloren haben.

Einem solchen stärksten Ausdruck künstlerischen Zopfes begegnen wir in der Tonkunst unserer Tage in dem sogenannten musikalischen Leitmotiv. Das Leitmotiv setzt an die Stelle einer, durch ein ganzes Musikdrama in beständiger Weiterentwicklung bleibenden Darstellung eines musikalischen Charakters — die eingefrorene Formel, die, nach einem im voraus getroffenen ausdrücklichen oder stillschweigenden Abkommen zwischen dem Componisten und seinen Hörern, ein- für allemal diese oder jene Person ankündigen oder bedeuten soll, gleichviel, wie sehr sich das Innere der in dieser Weise gekennzeichneten Person, oder die Situationen, in welche sie geräth, im Laufe des Stückes verändern, vertiefen und steigern mögen. Man wird darauf entgegnen, daß das Leitmotiv ja keineswegs jederzeit in seiner ursprünglichen Gestalt wiederzukehren brauche, sondern sich mannigfaltig zu verändern vermöge. Solche Einwände beruhen jedoch auf einer gründlichen Täuschung; denn für den kundigen Hörer können weder eine verstärkte oder anders gemischte Instrumentirung, noch eine veränderte oder bewegtere Rhythmisirung und Begleitung, noch endlich eine, anders als früher geartete Dynamik und Harmonisirung den Bann der Erstarrung lösen, mit welchem jede feststehende Formel behaftet ist, weil sie sich eben dazu verbindlich macht, uns ein- für allemal das bloße Zeichen für die Sache, das Aushängeschild für das Innere der Dinge, die Phrase für den unmittelbaren Herzenserguß, die äußerliche Gebärde für lebensvolle Wahrheit zu geben. Wir können daher auch jene, mit dem Leitmotive, durch verändertes instrumentales Colorit, wechselnde Vertheilung von Schatten und Licht, oder durch neue Bässe, Mittelstimmen, Begleitungsfiguren, Accentuirungen und Stärkegrade vorgenommenen Modificationen nicht als wirkliche Wandlungen desselben, oder als

eine Weiterentwicklung seines musikalischen Kernes anerkennen. Eine wirkliche thematische Fortbildung offenbart ihre eigentliche Natur in einem beständigen Wachsen, im organischen Hervorgehen des Unbekannten aus dem Bekannten und daher vor allem in einem ewigen Werden; das Leitmotiv aber erleidet keinerlei Verwandlung unter den soeben angeführten musikalischen Proceduren (ein Verwandeln und Werden würde ja überdies seiner ganzen Absicht und Bedeutung widersprechen und dieselbe aufheben), sondern erscheint hierbei vielmehr nur wie unter einer wechselnden Beleuchtung gesehen, die an seiner unabänderlich feststehenden Zeichnung nichts zu ändern vermag. Darum wirkt auch alles, was der Componist in der oben angeführten Weise mit einer solchen musikalischen Formel vornimmt, nur wie das Auffallen verschiedener Lichter auf ein Relief, welches dasselbe wohl in einem rothen oder in einem grünen Glanze erschimmern zu lassen vermag, aber doch eben immer nur bengalische Anstrahlung bleibt, nicht fähig, das erstarrte Gebild von innen zu beleben und erglühen zu machen.

Es soll mit dem Vorhergegangenen nicht behauptet werden, daß ein genialer Zopf nicht auch das Leitmotiv, diesem selber zum Trotz, in einzelnen Fällen noch mit Geist verwerthen und dessen Schwerfälligkeit bis zu einem bestimmten Punkte hin zu überwinden vermögen werde. Im Allgemeinen aber erinnert der, durch das Leitmotiv vor unsern Augen auf der Bühne gekennzeichnete oder in unserer Erinnerung und Phantasie in Action gesetzte dramatische Charakter lebhaft an die, durch den Draht in Bewegung gesetzte Puppe auf dem Marionetten-Theater. Denn beides geschieht (ist die musikalische Formel einmal festgestellt und damit im Großen und Ganzen alle weitere Durchbildung und Ausmalung dieses oder jenes Charakters zu Ende) auf rein mechanischem Wege:

nämlich einerseits durch ein einfaches Ertönenlassen des Motivs, andererseits durch ein ebenso einfaches Anziehen des Stranges, mit welchem die agirenden oder sprechenden Puppen in Rapport stehen. Der sich immer wiederholende steife Gestus, die unverändert vorgeschriebene Attitüde — gleichviel ob dieselben musikalischer oder pantomimischer Natur sind, setzen, hier wie dort, die eingefrorene Grimasse an die Stelle einer Unendlichkeit frei auseinander hervorgehender und den wechselnden Ausdruck wechselnder innerer Stimmungen spiegelnder Bewegungen, setzen ein todtes Räderwerk und seine Verzahnungen an die Stelle eines wahrhaftigen inneren Lebens.

Daß dies nun aber Zopf sei, bedarf wohl keines weiteren Beweises. Das eigentliche Wesen alles künstlerischen Zopfes besteht darin, daß er das Conventionelle an die Stelle der Natur, die Manier an die Stelle des Styls, die Formel an die Stelle der entwickelten Kunstform, das Attribut an die Stelle des Innerlichen und Wesentlichen, die Maske an die Stelle der Person, das Idol an die Stelle des Ideals setzt. Was ist aber das Leitmotiv anders, als Convention, Manier und Formel, oder als ein den Helden und Göttern in Tönen angehängtes Attribut, als die musikalische Maske, die statt der Natur gelten soll, als das erstarrte Trugbild, das uns die lebenswarme, sich in jedem Momente neu und anders offenbarende und doch in ihrem tiefsten Kern unverändert bleibende Persönlichkeit ersetzen soll.

Eine derartige Stellung und Bedeutung des Leitmotivs in der Musik wird uns noch ersichtlicher, wenn wir einen Blick auf gewisse, ihm mehr oder weniger verwandte Erscheinungen in den andern Künsten werfen. Jedes Jahrhundert, das an einem Mißverständniß irgend einer großen, der Vergangenheit angehörenden Kunst- und Culturepoche laborirte, läßt

uns besondere, damals conventionell gewordene Manieren gewahren. Ausrufe und Anreden wie: Eh bien madame! — Allez Princesse! — O mon Prince! — Hélas mon Seigneur, oder ganz moderne Phrasen, wie: Le transport d'un esprit amoureux, waren genau so charakteristisch für die französische Tragödie des siebenzehnten Jahrhunderts, als dies das Leitmotiv für das deutsche Musikdrama der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geworden ist, und auch ungefähr ebenso antik, wie das Leitmotiv heidnisch- oder christlich-germanisch ist. Der Puder, die Stöckelschuhe und Schönheitspflästerchen endlich paßten ebenso sehr zur Tunica und Toga, wie der, in den Zukunftsopern unserer Leitmotivler über dem Dominant-Septimenaccord immer wieder eintretende modern-weichliche Vorhalt der Sexte vor der Quinte (den ich darum den „Schmachtando" nennen möchte) zu dem Pathos paßt, das dort im Uebrigen zur Schau getragen wird. Beiderseits traten Conventionelles, stereotype Redensarten und todte Formeln an die Stelle der Natur: hier in der Gestalt der Allitteration, des Stabreims, des Mordentes oder des, statt des höchsten dramatischen Affectes uns dargebotenen musikalischen Gemeinplatzes, dort in der Gestalt des Alexandriners, eines vielfach geschraubten und auf Stelzen gehenden Pathos oder der am Hofe Louis XIV. und im Pariser Salon üblichen Phrase. Wie nennen wir aber die letztere Manier heute? Sie heißt uns (unbeschadet der sonstigen Anerkennung der großen dichterischen Anlagen Corneille's und Racine's) einfach Zopf.*)

*) Der erneuten Anwendung der Allitteration und des Stabreims in unseren Tagen ist noch jener besondere Zug alles Zopfes eigen, Kunstelemente einer längst abgeschlossen hinter uns liegenden Epoche, der jeder lebendige Zusammenhang mit der Gegenwart

In den bildenden Künsten gewinnt im Zopfzeitalter das Attribut ein übertriebenes Ansehen; es erhält eine Bedeutung, an die Niemand im classischen Alterthum dachte; da aber ein in dieser Weise betontes Attribut ebenfalls die Formel an die Stelle des Wesens setzt, so gleicht es dem Leitmotiv soweit, als dies bei verwandten Erscheinungen innerhalb verschiedener Künste überhaupt möglich ist. Auch die in Zopfzeiten in der Plastik und Malerei überhand nehmende Allegorie, welche uns abermals Gleichnisse und Umschreibungen statt der Personen und Dinge bietet, mahnt, von dieser besonderen Seite gesehen, vielfach an das umschreibende und gleichnißartige Leitmotiv. Die Darstellungen ferner gewisser Tugenden in der Plastik und Malerei durch gewisse Typen der classischen Mythologie, z. B. der Weisheit durch eine Pallas Athene, (der wir daher auch auf unzähligen Titelblättern damals erschienener Bücher begegnen) oder der Stärke durch einen den Löwen bändigenden Herakles, zeigt, nicht weniger als alles in dieser Beziehung schon Erwähnte, daß Convention und Manier zu allen Zeiten unzertrennlich mit dem künstlerischen Zopf verknüpft gewesen sind. Hierhin wäre in der Sculptur auch die Verkleidung und Maskirung von Fürsten, Kriegern, Staatsmännern und berühmten Künstlern und Gelehrten aus der Zopfzeit durch altgriechisches Kostüm oder ihre Umhüllung mit der römischen Toga zu zählen.

---

mangelt, der letzteren tendenziös aufnöthigen zu wollen. So war dem Zopf in der Literatur und bildenden Kunst die Sucht eingeboren zu antikisiren, wenn auch nur mittelst einer ganz äußerlichen Drapirung. Jede Epoche aber, die einen lebensfähigen Kern besitzt und nicht kränkelt, findet ihren eigenen und besonderen Ausdruck in der Kunst und bedarf in dieser Beziehung keiner Anleihen bei einer Cultur, deren Anschauungs- und Empfindungswelt nicht mehr die unsere ist.

Wir haben es in allen diesen Fällen mit einer in Sackgassen gerathenen Kunst zu thun, die, statt an den ewig frisch sprudelnden Quellen wirklichen Lebens und der Natur zu schöpfen, die zu allen Zeiten dieselben bleiben, zu weitabliegenden und bei den Haaren herbeigezogenen Dingen greift, welche zuletzt eben darum in Manier und Convention ausarten. Daher hängt auch alles, was Mode heißt, auf das engste mit dem, was wir als Zopf bezeichnen, zusammen, denn auch die Mode schreibt das Widersinnigste vor, läßt sich überlebt habende Dinge wiederaufleben und die übertriebenen Trachten der verschiedensten vergangenen Zeiten erscheinen uns nur darum heute als Zopf, weil sie eben außer Cours gesetzte Moden sind. — Das Leitmotiv ist gleichfalls eine solche künstlerische Mode, die — wie uns heute die Perrücke zur Charakteristik der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gehört — so einmal künftigen Generationen zur Charakteristik der Physiognomie unseres Zeitalters gehören wird; und zwar nicht allein seiner musikalischen Physiognomie, sondern seines Geisteshabitus überhaupt. Die Natur allein steht über der Mode und hat weder einen, nur zu einer bestimmten Zeit möglichen Cours, noch kann sie jemals außer Cours gesetzt werden. Auch wird sie nicht durch von Zufälligkeiten abhängende Strömungen berührt und wenn daher Kunstwerke, die ihr treuer Spiegel sind und in denen sie selber webt und lebt, auch nicht immer gerade in die Mode kommen, weil das Reinste und Einfachste stets nur einem naiv gebliebenen Volke und der höchsten Bildung, die sich hierin berühren, verständlich ist, so werden solche Schöpfungen doch ebensowenig jemals aus der Mode kommen können, da sich zu allen Zeiten eine Gemeinde findet, die sich um sie sammelt und an ihnen erhebt und erquickt.

Man glaube nicht, daß der künstlerische Zopf nur einmal in der Geschichte einer jeden Kunst auftrete und dann nicht wiederkehren könne. In derselben Gestalt freilich, wie das erstemal, wird er sich das zweitemal nicht präsentiren; seinem Wesen nach wird er aber auch dann alle jene Kennzeichen tragen, die ihn als das offenbaren, was er in Wahrheit ist. Auch die Musik hatte, wie ihre nächstverwandte Schwesterkunst die Poesie, bereits wiederholte Zopfperioden durchzumachen. Eine der frühesten darunter haben wir in der Schule des ehrwürdigen Tonlehrers Ockeghem (1430 bis etwa 1513) vor Augen. Bei einem Theile seiner Schüler hatte der musikalische Calcul, die in Tönen sich ergehende Combination, welche das Componiren zu einer reinen Verstandesoperation werden ließ, einen Grad erreicht, der jene Meister völlig vergessen machte, daß die Musik, wie jede andere Kunst, im Dienste des Schönen stehe. Ihren zugespitztesten Ausdruck fand eine solche Zeitrichtung im sogenannten Räthselkanon, der sich darauf capricirte, im Umfang von ein paar Takten und Tönen dem Hörer ein ganzes, durch denselben erst zu errathendes und zusammenzusetzendes Musikstück darzubieten, wobei freilich vorausgesetzt wurde, daß der Rathende von der Gilde sei, da die Lösung des musikalischen Räthsels ohne bedeutende Vorkenntnisse unmöglich blieb. Der letztere Punkt erscheint demungeachtet unwesentlich, wenn wir die in allem Uebrigen sofort ins Auge springende Beziehung des Räthselkanons zum Leitmotiv näher betrachten. Denn der musikalische Bildungsgrad des Hörers ist gleichgültig, wenn von ihm im Großen und Allgemeinen ein und dasselbe verlangt wird: sich nämlich aus ein paar Takten ein größeres musikalisches Ganze zusammenzusetzen, gleichviel ob jene Takte dabei zum Schlüssel eines dramatischen Charakters in dessen

vollem Umfange, oder eines ganzen Tonsatzes dienen sollen. Jedenfalls ist sowohl das Leitmotiv wie der Räthselkanon nichts anderes, als die erstarrte musikalische Formel; jedoch immer noch mit dem Unterschiede zu Gunsten des letzteren, daß aus ihm ein umfangreiches Tonstück hergeleitet werden soll, während dem Leitmotiv im Gegentheil jede weitere Entwicklung widerstrebt, weil sie eben sein Wesen aufheben würde. Dagegen haben Räthselkanon und Leitmotiv wiederum mit einander gemein, daß beide das musikalische Rebus darstellen, dessen Lösung wir erst durch Reflexion oder durch Umstellungen finden sollen; ja das Leitmotiv bringt hierbei sogar noch jene andere Seite des Rebus zur Erscheinung, uns durch ein Paar Bildchen — hier durch ein oder zwei beschränkte Motive, die wie Tonbildchen wirken — einen musikalischen Zusammenhang errathen zu lassen, welchen uns eine nicht stereotypirte und ungefesselt dahinströmende Tonsprache weit unmittelbarer und deutlicher offenbaren würde. Doch eine solche soll ja gerade vermieden werden: Rebus, Räthselkanon und Leitmotiv wollen mit den Dingen nur tändeln und uns etwas daran und darüber zu deuteln geben; darum vermögen sie sich auch nicht über die Sphäre bloßer Geistesspielereien zu erheben.

Wunderbar ist es, daß der dramatisch-musikalische Zopf in seiner modernsten Gestalt erst dann erscheint, nachdem die Oper in Gluck und Mozart der Welt dargethan hatte, worin ihre höchsten und letzten Aufgaben bestehen. Doch erklärte ich eine solche Erscheinung ja schon oben durch das in der Tonkunst eingetretene Zeitalter des Eklekticismus und des Epigonenthums, das, wie uns die Kunstgeschichte lehrt, bisher ausnahmslos solchen Blüthezeitaltern einer Kunst gefolgt ist, wie wir sie in Deutschland anderthalb Jahrhunderte

lang in der Musik erlebten. In einer solchen Epoche ist das Experimentiren an der Tagesordnung. Der Nachgeborene erträgt es nicht, geringer zu erscheinen, als die großen Progonen. Da er sie nun nicht direkt in den Schatten zu stellen fähig ist — ich meine: nicht durch die Bedeutung, Schönheit und Erhabenheit des einfachen, alles blendenden Beiwerkes entkleideten musikalischen Gedankens zu übertreffen vermag — so verfällt er auf ein die Sinne reizendes und in Wahrheit auch vielfach glänzendes und bestechendes instrumentales Colorit, sowie vor allem auf ein, wie er glaubt, neues System des Componirens; er bezeichnet dasselbe als einen Bruch mit veralteten Traditionen, und meint nun auf einer Höhe zu stehen, von der er auf die wackeren, aber im Grunde doch noch beschränkten Vorfahren herabzusehen berechtigt sei. Nur schade, daß die Vertreter dieses Systems, die doch ihrer Zeit voranzueilen meinen, vielmehr als der Ausdruck einer Manier und Mode erscheinen, die lediglich der Gegenwart angehört und daß sie daher in solchen Werken, in denen sie sich als deren vollständige Sklaven darstellen, schon im Voraus der Vergangenheit verfallen sind.

Ich bemerkte bereits, daß die Culminationspunkte des musikalischen Dramas durch die Namen Gluck und Mozart bezeichnet werden. Gluck nun ist vorzugsweise der Meister, der uns darthut, wo die Grenzen zwischen der Musik als einer selbstständigen Kunst und zwischen der Musik als einer bloßen Verstärkung der Diction zu ziehen sind; denn er hat durch die eigene künstlerische That genau den Punkt und den Grad bestimmt, bis zu welchem sich das musikalische Drama von der musikalischen Kunstform emancipiren darf. Wer in dieser Beziehung über den großen Meister hinausgehen will, wird im besten Falle einen künstlerischen Zwitter hervorbringen,

der weder ganze und echte Poesie, noch ganze und echte Musik ist, da weder diese noch jene Kunst darin zu ihrer vollen uneingeschränkten Erscheinung und Wirkung gelangen können und wir es daher überall in solchem Falle mit dem Halben und Forcirten zu thun haben. Auch die versuchte Rechtfertigung eines derartigen Zwitters mit dem pomphaften Satze, daß es sich hier um ein bisher noch nicht dagewesenes Zusammenwirken aller Künste handle, kann an dessen Unform nichts ändern. Gewiß existirt ein Zusammenhang aller Künste, und der Autor glaubt, gerade einer der wärmsten Vorfechter desselben zu sein,*) nur daß derselbe ein rein ideeller und zugleich formaler ist, nie und nimmer aber in ein und demselben Kunstwerke oder in einer rein äußerlich-materiellen Weise sich wird vollziehen können; wenigstens nicht, wenn die gegenseitige Durchdringung der verschiedenen Künste hierbei auf einem völligen Gleichgewicht und einer völligen Gleichwerthigkeit beruhen soll, die stets unmöglich bleiben wird und wenn man sie dennoch versucht, zum Monstruösen führen muß. Gerade eine wirkliche Erkenntniß des wahren Zusammenhanges der Künste, der allein in ihrer idealen Einheit und in der Identität der Stylgesetze ihrer Kunstformen beruht, fordert eine um so strengere Scheidung der Gebiete ihres Wirkens, sowie um so genauere Bestimmungen über die Arten und Gelegenheiten ihres Zusammenwirkens, bei welchem letzteren das hervortretende große Gesetz abermals darin bestehen wird, daß diejenige Kunst, um deren Stoff und Material es sich vorzugsweise handelt, do-

*) Siehe den ersten Halbband meiner „Tonkunst in der Culturgeschichte", der den ausdrücklichen Separat-Titel führt: „Die Musik im Zusammenhange der Künste." (Berlin bei Behr, 1869.)

minirt und die Seele bleibt, die den sich mit ihr verbindenden Künsten soviel von ihrem eigenen Leben einhaucht, als diese davon in sich aufzunehmen vermögen, im Uebrigen aber denselben ihren Platz, sowie ihr Verhältniß zu ihrem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, anweist und vorschreibt.

Den gewaltigen Bau, den Gluck in seinen Grundzügen entwarf und in seinen Außenwerken bereits aufführte: das musikalische Drama — baute Mozart im Innern bis zu seiner letzten Vollendung aus. Schon Gluck hatte dargethan, daß sich, wie in der Poesie, so auch in der Musik die Darstellung eines dramatischen Charakters in jedem besonderen Momente seines Auftretens abermals und in veränderter Weise vollzieht, so daß dem Hörer erst aus der, in seinem Gedächtniß erfolgenden Verschmelzung aller dieser verschiedenen einzelnen Momente zu einem großen Ganzen das Bild der betreffenden Persönlichkeit ersteht. Gluck erwies sich also recht eigentlich als der große Nachbildner von Natur und Leben; denn auch im Leben, wie nicht weniger beim großen dramatischen Dichter, stellt sich der Charakter nicht schon bei der ersten Begegnung fertig und als ein typisch in sich abgeschlossenes Gebild vor uns hin, das, wie ein solches, weder eine Vergangenheit noch eine Zukunft hat, sondern zeigt uns, wie alles, was nicht blos abstracter Begriff ist und ein lebendig pulsirendes Dasein besitzt, ein continuirliches Fortschreiten, Wandeln und Werden. Gerade auf dieser Continuität seiner vor unseren Augen erfolgenden Entwicklung beruht seine Naturwahrheit und unser dramatisches und menschliches Interesse an ihm.

Mozart nun, der den einzelnen dramatischen Charakter in der Weise Glucks vor unsern Augen entstehen läßt, geht nach einer andern Seite einen bedeutenden Schritt über seinen

großen Vorgänger hinaus. Bei Gluck erfolgen nämlich die Conflicte seiner dramatischen Personen meist noch in der Form eines nur abwechselnden sich Aussprechens; bei Mozart dagegen in der Weise, daß die verschiedenen dramatischen Persönlichkeiten gleichzeitig in Contact gesetzt werden und sich daher auch gleichzeitig äußern. Dies geschieht mittelst des großen Ensembles, durch welches Mozart die Oper bereicherte und in welchem die verschiedensten Personen die entgegengesetztesten Empfindungen auf ein und demselben Platze und in ein und demselben Momente ausdrücken, ohne daß der betreffende Tonsatz als künstlerisches Ganzes darunter litte. Der Meister steigerte musikalisch dramatisches Leben hierdurch auf einen Gipfel, der weder vor ihm, noch nach ihm wieder erreicht worden ist und der der Musik auf diesem Gebiete sogar einen Vorzug vor der Poesie einräumt. Denn selbst der größte dramatische Dichter sieht sich genöthigt, seine Personen nacheinander reden zu lassen (und zwar auch in den erregtesten Momenten), während das Verfahren des großen Tondichters, z. B. Mozart's in den Sextetten, Quartetten und Terzetten seines Don Juan, Figaro, Cosi fan tutte und der Zauberflöte, der Darstellung eines dramatisch-musikalischen Ineinanders der gegenseitigen Verhältnisse und Beziehungen seiner Personen gleicht, das uns nicht nur das, was sie gleichzeitig sagen, sondern auch das, was sie gleichzeitig fühlen, empfinden und denken, verräth, so daß wir ihnen gleichsam bis ins Herz hinein zu schauen glauben.

Wenn wir, solchem gesteigertesten dramatischen Leben gegenüber, wieder des Leitmotives gedenken, so überkommt uns die Empfindung, als wenn die Personen, denen dasselbe in den Mund gelegt wird, Puppen seien, die mittelst eines in ihnen aufgezogenen Uhrwerkes wenige stehende Phrasen

beständig wiederholen. Alles mahnt uns hier an Erstarrung, an einen künstlichen, aber innerlich leblosen Mechanismus, an kalte Reflexion und kühle Absicht! Auf der andern Seite dagegen wirkt jeder musikalische Fortschritt als unmittelbare Inspiration, wie sie sich aus der sich beständig verändernden Lage der Personen ergiebt, daher auch als Wahrheit, Natur und fortquellendes Leben!

Gluck und Mozart zeigen uns eben den dramatischen Charakter in jedem Moment als einen anderen und doch in jedem Moment als denselben; bei den Leitmotivlern dagegen stellt er sich weder als ein sich verwandelnder und darum in jedem Augenblick anderer, noch als ein und derselbe dar; hier ist er nur ein Schemen, aus dessen hohler Brust ein auf mechanischem Wege zur Ansprache gebrachtes Sprachrohr ertönt. Es ist freilich unendlich leicht, dergleichen noch als „musikalische Dramatik" zu verwerthen, während es unendlich schwer ist, die musikalisch-dramatische Persönlichkeit, statt sie in die Fesseln von ein Paar hartgefrorenen Formeln zu schlagen, in jedem Augenblicke neu zu erschaffen und aus dem ungebunden dahineilenden Strome der Töne in immer wieder anderer Weise hervorgehen zu lassen. Das erste Verfahren mahnt an die stehenden Typen und Phrasen des Marionettentheaters; das zweite an die Offenbarungen unserer größten Dichter.

Daß wir hier das Leitmotiv nicht zu tief stellen, würde uns seine Uebertragung in das Drama der Poesie am schlagendsten darthun. Man denke sich in den Mund einer jeden Person eines Schauspiels ein besonderes Dictum gelegt, etwa in der Weise des Ceterum censeo des älteren Cato, oder des bekannten: „Alles schon dagewesen", und dieses Dictum von der betreffenden Person (möchte sie zwischendurch noch

so viel Anderes reden) selbst nur bei ihrem Auftreten oder Abgang ausgesprochen — ich glaube, Niemand würde sich dem entweder parodistisch oder abgeschmackt wirkenden Eindruck eines solchen Verfahrens entziehen können. Auch im Drama des Dichters würden hierbei aus Menschen Schemen und im besten Falle noch komische Masken werden, und wir würden, weil hier das Ungeschickte, Primitive und Unwahre noch stärker hervortritt, als in der Musik, dergleichen höchstens in der Posse oder im Pulcinell-Theater vertragen können. Darum finden wir Aehnliches auch nur auf den untersten Stufen der Entwicklung der dramatischen Poesie: Etwa im älteren volksthümlichen Puppenspiel, in den mit Mummenschanz und Pantomime verbundenen mittelalterlichen Comödien der sogenannten „fahrenden Leute", sowie hie und da auch in uralten geistlichen Schauspielen oder in den ältesten dramatischen Versuchen der Dichtung der früheſten Culturstufen unseres Geschlechtes, in denen sich mitunter gewisse stehende Redensarten wiederholen, oder mit dem Auftreten dieser oder jener Personen verbunden erweisen.

Man wende nicht ein, solche Wiederholungen hätten in der Musik eine andere Bedeutung, als in der Poesie, könnten folglich in der Musik auch auf hohen Stufen dieser Kunst noch möglich sein. Dieser Einwand dürfte am wenigsten vom Standpunkte der Vertreter des modernen Musikdramas erhoben werden. Sie gerade haben ausgesprochen, daß die dramatische Musik sich überall den Bedingungen des Dramas, den Forderungen der Dichtung unterzuordnen habe; sie auch haben das Erlösungswerk des Tons von dem dominirenden Wort, welches die christliche Musikentwicklung vor mehr als einem Jahrtausend vollbrachte und durch das sich die moderne Tonkunst von der altgriechischen Musik am

schärfsten unterscheidet, wieder rückgängig gemacht, indem sie den Ton abermals zum bloßen Werkzeug des Wortes, die Tonverbindung zur bloßen Unterlage der Declamation werden ließen. Da sie nun sonst überall eine Beurtheilung der Oper lediglich vom Standpunkte der Poesie fordern, so werden sie uns gestatten, von diesem ihrem principiellen Gesichtspunkte auch dem Leitmotiv gegenüber nicht abzugehen. In diesem Falle müssen wir freilich gestehen, daß jene unabänderlich feststehende Phrase im denkbar größten Widerspruch mit den übrigen dramatischen Tendenzen unserer Neuerer steht. Denn das bis zu seinen letzten Consequenzen fortgebildete moderne Musikdrama zeigt uns fast überall nur eine durch Orchesteraccente erhöhte Declamation. In eine solche, mit schrankenloser Ungebundenheit und unaufhörlich wechselndem Ausdruck sich fortspinnende Recitation schiebt sich nun gerade das Leitmotiv, mit dem stereotypisch wirkenden Charakter seiner in der Hauptsache sich immer wiederholenden wenigen Takte, als etwas ganz Fremdartiges, Unorganisches und hemmend Wirkendes ein (gleichviel, ob es im Munde des Sängers oder in der Begleitung wiederkehrt), es macht in solcher Umgebung den Eindruck eines harten, störenden Körpers, der sich in den im übrigen unbehindert dahinfließenden Strom jener musikalischen Declamation absolut nicht auflösen, oder, als gleichartig, damit verschmelzen lassen will. Soll einmal die dramatische Tonkunst zu einer bloßen Sprechmusik herabsinken, dann sei sie so ehrlich, sich offen, consequent und ohne jede Einschränkung als eine solche zu geben; dann besitze sie den Muth, ebenso wie sie in ihren fortgeschrittensten Stadien den Chor, das Ensemble, die Arie und überhaupt jedes geschlossene Musikstück verbannt hat, auch jenes letzte Restchen von Thematisch-Motivischem, das in's Leitmotiv gerettet werden sollte, aus

ihrem Zusammenhang auszuscheiden. Thut sie dies nicht, so macht sie einen Salto mortale von den von ihr vermeintlich erstiegenen höchsten Gipfeln der Tonkunst zu jenen Anfängen derselben hinab, da die Musik noch stammelnd am Gängelbande der bloßen Formel und gewisser von der Gilde vererbter rein äußerlicher Hülfsmittel dahinschlich.

Ist denn nun aber das Leitmotiv *überhaupt* zu verwerfen, oder hat es in gewissen Fällen eine mehr als nur *materielle* musikalische Seite, daher auch eine relativ *künstlerische* Berechtigung und Wirkung? — Eine solche Frage ist dahin zu beantworten, daß das Leitmotiv, im Sinne der Anhänger des modernen musikalischen Zopfs verstanden, nämlich als jener von außen im Gedächtniß des Hörers beliebig anzusetzende Hebel, der dessen Aufmerksamkeit durch einen bloßen musikalisch-mechanischen Ruck bald hierhin, bald dorthin dirigirt, oder als eine Art von Uhrzeiger, der, auf die Nummern eines ausgehängten musikalischen Zifferblattes weisend, ankündigt, was die dramatische Glocke geschlagen hat und was wir uns dabei von Takt zu Takt zu denken haben, eine ebenso schwerfällige, wie lächerliche Einrichtung ist. In der Gestalt jedoch einer, im Gemüthe einer dramatischen Person in entscheidendem Momente (daher nur ein einzigesmal) auftauchenden Erinnerung an verschwundenes Glück oder siegreich bestandene Gefahr, sowie als instrumentaler Prolog, der auf den bedeutungsvollsten Punkt der Handlung des nachfolgenden Musikdramas vorbereitet und hindeutet, kann ein Anklingen eines bereits früher gehörten Motivs von der erschütterndsten Wirkung sein. Man sieht jedoch sofort ein, daß ein in dieser Weise wiedererscheinendes Thema eben kein Leitmotiv, ich meine kein in die Partitur nur äußerlich hineingestellter Wegweiser mehr ist, sondern etwas aus dem

innerſten Weſen der Muſik Erblühendes, zu deren Elementen gerade auch Erinnerung, als ein Echo längſt verrauſchter Herzensſtürme, oder bange Schauer, als Ahnung eines heranſchreitenden unabwendbaren Verhängniſſes, gehören.

In ſolcher Geſtalt nun begegnen wir dem Wiederanklingen eines ſchon früher gehörten Motivs bereits bei Gluck, und nicht weniger bei Mozart und Beethoven. So wirken z. B. das Thema der Introduction der Ouvertüre zum Don Juan, welches im Finale der Oper im Munde des Comthurs wiederkehrt, oder das Trompetenſignal in Beethovens großer Leonoren-Ouvertüre, das wir ſpäter in der Kerkerſcene wieder vernehmen, als muſikaliſche Prologe voll furchtbarer Ahnung und ſpannender Kraft. Auch Weber und ſelbſt die moderne Oper der Franzoſen laſſen Aehnliches gewahren. So iſt das Wiederanklingen des Vorſpiels von Caspars Trinklied zu den Worten „Hilf, Samiel!“ im Freiſchütz von wahrhaft dämoniſcher Wirkung, und es hat etwas das Herz Zerreißendes, wenn im letzten Acte der „Stummen von Portici“ Maſaniello in ſeinem Wahnſinn jene heitere Barcarole wieder anſtimmt, die wir früher in den Tagen verhältnißmäßigen Glückes von ihm gehört. In einem ähnlich rein muſikaliſch-poetiſchen Sinne wirkt auch das mahnende und beſchwörende Motiv, welches Lohengrin, Elſa gegenüber, in verſchiedenen Situationen der betreffenden Wagner'ſchen Oper wiederholt; denn die jedesmal geſteigerte Art ſeiner Wiederkehr läßt uns empfinden, daß auch die dramatiſche Kataſtrophe immer näher und beunruhigender herandroht*).

*) Hier wäre endlich auch noch des wiederholten Anklingens des „ein' feſte Burg“ in Meyerbeer's Hugenotten zu gedenken; wenige Takte von Luther's Choral, geiſtvoll in den Fortgang der Oper verwebt, genügen dort, um den einen der beiden großen idealen Gegen-

Das Leitmotiv erscheint uns daher eigentlich nur in seiner weitern, einerseits zum derben musikalischen Materialismus herabgesunkenen, anderseits ins Uebertriebene gesteigerten Anwendung verwerflich; in dieser begegnen wir ihm aber erst, als das moderne Musikdrama seine letzten Consequenzen zog, und in einer solchen Ausartung ist es denn auch nichts anderes, als der üppigste musikalische Zopf. Daß sich aber von diesem ein unabhängiges, nicht in der Dressur der Partei gedrilltes musikalisches Gefühl abwendet, wollen wir denen, die sich noch so viel innere Freiheit gewahrt haben, den Zopf als Zopf zu erkennen, sicherlich nicht zum Vorwurfe machen. Dem von Tag zu Tag mehr einreißenden Verfall der Tonkunst kann im Gegentheil nur durch die, auch in Laienkreisen immer allgemeiner sich verbreitende Erkenntniß der Thatsache gesteuert werden, daß gewisse Neuerungen, die sich als Erweiterungen der Kunst der Töne ankündigen, in Wahrheit nur deren Auflösung bedeuten. Denn berechtigte Neuerungen bauten zu jeder Zeit auf den Resultaten weiter, die auf früheren Entwicklungsstufen bereits gewonnen worden waren. Die Experimente unserer Leitmotivler dagegen brechen mit der gesammten musikalischen Cultur und führen darum direct zur musikalischen Barbarei.

---

sätze treffend zu charakterisiren. Jedenfalls ersieht man aus solchen Beispielen, daß auch das Leitmotiv keine Errungenschaft der Zukunftsmusik ist; es existirte schon seit zwei Jahrhunderten, nur mit dem Unterschiede, daß man früher keine Principienreiterei damit trieb.

IV.

Programm-Musik.

Die Malerei, in ihrer Kindheit Tagen,
Ließ Heiligen Zettel aus dem Munde gehn;
Dürft Töne ihr noch zu bezetteln wagen,
Nachdem wir Bach und Beethoven gesehn?

Es ist natürlich, daß der musikalische Zopf des „Leitmotivs", nachdem er einmal in der Oper Wurzel gefaßt hatte, sich auch über andere Stylgattungen der Tonkunst verbreitete. Am interessantesten in dieser Beziehung ist die Ueberführung des leitmotivischen Zopfes aus der dramatischen in die sinfonische Musik. Die sogenannte „sinfonische Dichtung" repräsentirt dieselbe; denn das dieser Sorte von Musik beigegebene Programm ist nichts anderes, als die Verwandlung von wenigen in eine musikalische Formel zusammengedrängten Tönen, wie sie uns das Leitmotiv zeigte, in wenige, in ein Paar Sätze oder Anmerkungen zusammengedrängte Worte, wie sie uns das solchen Instrumentalwerken vorgedruckte Programm gewahren läßt.

Das Experiment, welches mit der sinfonischen Dichtung gemacht worden ist, die man an die Stelle der Sinfonie und Sonate zu setzen beabsichtigte, beruht gleich jedem ähnlichen

Irrthum, aus dem im Laufe der Zeiten ein künstlerischer Zopf erwachsen ist, schon an und für sich, also vom Programm ganz abgesehen, auf einem gründlichen Verkennen der Ausdrucksmittel und der Aufgaben der Kunst, um die es sich dabei handelt: auf einem völligen Mißverstehen nämlich der Natur des *Materials*, dessen sich die Musik bedient.

Das Material unserer Kunst ist der Ton. In der reinen Instrumentalmusik, in welcher demselben jene nähere Bestimmung durch das Wort fehlt, die ihm die Vocalmusik gewährt, vermag der Ton wohl noch ganz bestimmte Empfindungen und Gefühle, nimmermehr aber Abstractionen (dies vermag er selbst in der Vocalmusik nicht) oder gewisse, mit besonderen localen, klimatischen und historischen Vorstellungen zusammenhängende Verhältnisse, Personen und Gestalten der Dichtung musikalisch zu reproduciren und anschaulich zu machen. So wenig die Poesie *malen* und die Malerei *musiciren* kann, so wenig kann die Musik *dichten*. Wir pflegen zwar neuerdings die Werke unserer großen Componisten Tondichtungen und sie selbst Tondichter zu nennen. Dies sind jedoch lediglich Umschreibungen, gegen die, so lange sie eben nur als solche gelten wollen, nichts zu erinnern ist.*) Wer jedoch meint, daß damit gesagt sein soll, der große Tonsetzer könne uns durch Töne, und zwar, wohl zu merken, im Gebiete der *reinen Instrumentalmusik*, in gleicher Weise wie der Dichter durch Worte, ganz bestimmte Personen, Dinge, Ver-

*) Der Autor selbst veröffentlichte zwei Werke, von denen das eine den Titel „Deutsche Tondichter", das andere den Namen „Italienische Tondichter" trägt; er kann also unmöglich der Gegner eines Ausdruckes sein, der eigentlich nur besagen will, daß unsere großen Tonmeister unsern großen Dichtern weder an Tiefe des Gefühls noch an Schönheit der Form, noch endlich an Reichthum der Phantasie und der Erfindung nachstehen.

hältnisse, Vorgänge, Handlungen, Ereignisse schildern, oder ebensolche Begriffe, Gedankenverbindungen und Ideenzusammenhänge übermitteln, der sündigt nicht nur gegen den gesunden Menschenverstand, sondern muthet auch der Musik Aufgaben zu, zu deren Ausführung ihr ebensowohl die Organe versagen, als ihr hierzu alle übrigen Vorbedingungen mangeln. Die Grenzen der Künste werden hauptsächlich durch die in ihrem verschiedenen Material gegebene Möglichkeit bestimmt, eine künstlerische Idee auszudrücken oder darzustellen. Daher möge sich die Tonkunst, so lange sie nicht mit der Poesie in Verbindung tritt, nicht abmühen, sich in die für ihr Material, den Ton, undarstellbare Welt sinnlicher Erscheinungen, oder umgekehrt in die Welt abgezogener Begriffe zu verlieren. Wenn Lessing sagt, daß der Poet nicht malen und der Maler nicht allegorisiren solle, so möge der Musiker nicht versuchen, einen nur durch Worte auszudrückenden Gedankenzusammenhang, eine nur durch die Sprache deutlich zu machende Handlung, eine nur durch die bildende Kunst zu ermöglichende Nachahmung der Natur und realer Dinge durch Töne zu versinnbildlichen, oder sogar, wie dies neuerdings geschehen, ein bestimmtes philosophisches System durch eine Instrumental-Composition zu reproduciren.*)

Dies Alles bedenken unsere Programmatiker aber nicht;

---

*) Der zu früh der Welt entrissene A. W. Ambros sagt in dieser Beziehung in seiner, Lessing's Laokoon geistreich nachgebildeten Studie: „Die Grenzen der Musik und Poesie," daß die Musik nur so lange innerhalb ihrer natürlichen Schranken sich bewege, als der Ideengang des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich werde und zu seinem Verständniß keiner, mit den Tönen als solchen nicht organisch verbundener Hülfsmittel bedürfe. (S. 181.)

sie glauben im Gegentheil gewisse, bis jetzt im Ausdrucksgebiet der Musik vermeintlich gebliebene Lücken durch ihr in die Instrumentalmusik hineingestelltes Programm ausfüllen zu müssen. Auch möchten sie, wie alle Epigonen, sich zu noch etwas Anderem und Höherem aufschwingen als unsere, nach ihrer Ansicht in vergangenen Zeiten zwar höchst löblich wirkenden, in unseren Tagen aber doch gar zu harmlos erscheinenden Vorfahren im Gebiete der Sinfonie. So erfanden sie orchestrale Sätze, deren Empfindungswelt und Zusammenhang uns erst durch Worte erklärt werden soll, da Töne, nach ihrer Meinung, hierzu allein nicht mehr im Stande sind.

Welches Eingeständniß musikalischer Ohnmacht in einem solchen Bekenntniß liegt und welches testimonium paupertatis man sich damit ausstellte, bemerkte Niemand. Man glaubte vielmehr eine unermeßliche Eroberung mit der Programm-Musik gemacht zu haben; erschlossen sich doch dem Musiker nunmehr nach allen Richtungen hin Gebiete, die ihm bis dahin unzugänglich geblieben waren. Jetzt durfte er mit Dante durch Hölle, Fegfeuer und Paradies wandern, konnte mit Byron die Schrecken und Qualen empfinden, die Mazeppa auf seinem grausigen Ritt erduldet und mochte sich mit der indischen Philosophie in die Mysterien des Nirvana versenken.

Schade nur, daß keiner dieser, in solcher Weise plaidirenden Himmelsstürmer wahrnahm, wie sehr man hierbei nicht nur sich selbst, sondern auch die eigene Kunst mystificire und schädige. Denn durch eine derartige Verirrung mit der Musik auf Gebiete, wo sie nichts mehr zu sagen hat, setzte man die Tonkunst ebensowohl der Lächerlichkeit aus, als man sie des einzigen, kaum erst seit einem Jahrhundert erstrittenen und behaupteten Feldes wieder beraubte, auf welchem sie seitdem ohne Mitwirkung anderer Künste, sowie ohne irgend

welche Anlehnung an etwas außer ihr, für sich allein zu bestehen und zu wirken vermochte. Unsere modernen Titanen, die auf den Höhen der Menschheit zu wandeln glauben, sind daher auf dem besten Wege, die Musik, die sich seit Deutschlands großen Sinfonikern zu einer ihren Schwesterkünsten *ebenbürtigen* Kunst erhoben hatte, wieder zu einer *unselbständigen* und *abhängigen* Kunst herabzudrücken.

Um dies näher darzuthun, genügen wenige Worte. In der Oper wirken Poesie, Dialog, Handlung, Decorationen, Costüme, Tanz, Aufzüge und andere dramatische, malerische, pantomimische und plastische Elemente mit der Musik zusammen und machen diese erst verständlich. In der Kirche finden wir die Tonkunst einem außer ihr liegenden, wenn auch hoch idealen Zwecke hingegeben, indem sie hier im Dienste der Religion steht. Auch im Liede, in der Cantate und im Oratorium kann sie der Schwester Poesie nicht entbehren. So bleibt folglich nur die *Instrumentalmusik* als das Feld übrig, auf welchem sie allein und ausschließlich herrscht: hier nur ist sie unbestrittene Königin in ihrem Reiche und bedarf weder einer Anlehnung an ein Textbuch, an malerische Effecte, an das Schauspiel oder irgend welche sonstigen Nothbehelfe, um verständlich zu werden, noch auch der Verfolgung von Zwecken, die nicht schon durch ihre künstlerische Wirkung allein erfüllt und erreicht wären. Und um dieses *einzige* Gebiet ihrer völligen Selbstständigkeit versuchen unsere Programmatiker in ihrem Größenwahn die eigene Kunst zu schmälern, indem sie den kaum freigewordenen Genius der Musik wieder an eine Kette schmieden, d. h. in die Abhängigkeit von ein Paar in dürren Worten dem Instrumentalsatz vorgedruckten Phrasen bannen und das Tongedicht ungefähr in derselben Weise mit dem Stäbchen in der Hand erklären

wollen, wie der Leierkästler auf Jahrmärkten seinen Zuhörern die auf die Leinwand in groben Zügen gepinselte „Mordgeschichte“ erklärt. Man ersieht hieraus, wohin ein Streben nach Originalität um jeden Preis endlich führt: Unsere Himmelsstürmer wollen das Ausdrucksgebiet der Musik erweitern und verengern es im Gegentheil; sie wollen ihr Wesen vergeistigen und vergröbern es nur; sie wollen dem Strom der Töne eine größere Tiefe verleihen und verflachen ihn auf jede Weise; sie wollen die Tonkunst verinnerlichen und veräußerlichen dieselbe; sie wollen ihr eine höhere Freiheit verleihen und rauben ihr das letzte ihr übrig gebliebene Feld ungehinderter Bewegung; sie denken ihr offene Bahn zu schaffen und führen sie in eine Sackgasse; sie möchten sie von jedem Zwange erlösen, und muthen ihrer Natur Dinge zu, die derselben geradezu widerstreben; sie meinen ihr eine höhere Bedeutung im Leben zu gewähren und bringen sie um die höchste, die sie darin bereits gewonnen hatte.

Sowohl in der einfachen Claviermusik mit ihren Sonaten, Phantasien, Capriccio's, Variationen, Präludien und Fugen, als in der Kammermusik mit ihren Duo's, Trio's, Quartetten, Quintetten ꝛc., sowie auch endlich in der Orchestermusik mit ihren Suiten, Vorspielen, Ouvertüren und Sinfonien bedarf die Tonkunst nur ihrer selber, und was sie ausdrückt, gehört jener, ihr vor allen andern Künsten eigenen Welt an, in welcher sich ein, an kein bestimmtes oder doch nur noch an ein ganz im allgemeinen gegebenes Object gebundenes und darum in vollster Freiheit waltendes Phantasie- und Gemüthsleben bewegt. Es giebt somit kein größeres Mißverstehen des Geistes dieser Gattung, als die sogenannte „Programm-Musik“, in der man der Musik, die namentlich in der Instrumental-

composition gewohnt war, auf eigenen Füßen zu wandeln, zumuthet, sich abermals längst abgeworfener Krücken zu bedienen. Denn das Programm ist nichts weiter als eine solche Krücke, durch welche die Tonkunst auch im Instrumentalen auf denselben Standpunkt primitiver Hülfslosigkeit zurückgeschraubt und hinabgedrückt wird, auf den sie das Leitmotiv bereits im Vocalen zurückversetzte.*)

Der gründliche Widersinn, der darin liegt, ein Instru-

*) Hiervon haben aber selbst manche schon in reiferen Jahren stehende Musiker keinen Begriff mehr; man kann sich daher vorstellen, wie der Parteiruf nach „Programm-Musik" auf die Köpfe der Jugend gewirkt hat! Soeben kommt mir, als Beweis hierfür, das Streichquartett eines jungen Anfängers unter die Hand, das die Aufschrift trägt: „Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei!" — damit aber noch nicht genug, heißt der 1. Satz „Prometheus", der 2. „der gefesselte Prometheus", der 3. „Herakles" und der 4. „die Befreiung". — Ein beginnender Kunstjünger sollte froh sein, wenn seine frühesten Werke, namentlich solche für Streichquartett überhaupt nur klingen. Unsere jungen Talente lächeln aber über diesen altväterischen Standpunkt. Sie fragen: „Was hat Wohlklang heute noch mit der Tonkunst zu thun? Charakter, Geist und Bedeutung zeigen, und wäre es im Häßlichen, das ist die Aufgabe der modernen Kunst!" — Nun, in letzterer Beziehung läßt allerdings das fragliche Quartett keinen Wunsch mehr übrig; es ist ein musikalisches Monstrum und seine Klangwirkungen sind der Art, daß Kater Hidigeigei seine herzliche Freude daran gehabt haben würde. — Die Programmwuth beschränkt sich also, wie man sieht, bereits nicht mehr auf Orchesterstücke, sie hat auch schon die Kammermusik ergriffen. Das sind aber nur die einfachen Folgen davon, daß unsere jungen Leute auf „gedankliche Musik" dressirt werden und daher womöglich schon in ihrem op. 1 als Titanen auftreten, Felsen übereinander thürmen und den Himmel stürmen möchten! So hat es die Verkennung des Wesens und der Aufgabe der Musik glücklich dahin gebracht, daß sich überall das unreife Subject und seine Beschränktheit an die Stelle der ganzen Kunst setzen, sich interessant machen und schon auf der Schulbank den Faust-Goethe und den Prometheus-Beethoven spielen will!

mentalwerk durch ein Programm zu illustriren, ist mit dem bisher Gesagten jedoch noch nicht einmal zur Hälfte gekennzeichnet. Das betreffende Verfahren läßt die, vom musikalischen Standpunkte aus ihm innewohnende tiefe Unwahrheit erst dann völlig ersichtlich werden, wenn wir uns sagen, daß die Musik die Kunst des Unaussprechlichen ist, (und zwar gerade am uneingeschränktesten im Instrumentalen) und daß mithin das Programm dahin strebt, das Unaussprechliche wieder zum Aussprechlichen, das Unsagbare zum Sagbaren, das über alle Worte Hinausgehende zu einem absichtlich in Worte Gefaßten, das nur mit dem Gefühl und der Empfindung Erreichbare und sich Erschließende zu einem durch wenige trockene Texteszeilen Umschriebenen zu degradiren. Das Programm macht somit die Musik, die wie keine andere Kunst in der Sphäre des Unendlichen heimisch ist, zu der endlichsten aller Künste, weil es dieselbe auf ein Paar kümmerliche Begriffe und Vorstellungen beschränkt; es nimmt dem Hörer jede Unbefangenheit, lähmt seiner Phantasie die Flügel und raubt seinen musikalischen Träumen, deren Reich ohne Grenzen ist, diesen unermeßlichen Spielraum zu Gunsten einer hohlen Phrase; es drängt — mit einem Worte — die Musik, diese, auf dem Ocean des Seins und Lebens oder durch Sternenweiten dahinschwebende ätherische Tochter des Himmels, in die engen Schranken jenes Schemas hinein, wie es die das Publicum schulmeisternden, pedantisch-lehrhaften Auseinandersetzungen, die man neuerdings Orchesterpartituren voranzudrucken pflegt, uns octroyiren, und nöthigt uns damit zugleich in das sterile Gebiet kalter Reflexion. Denn gezwungen zu sein, sich in einer Instrumental-Composition bei diesen Takten Tasso, bei jenen Leonore, bei den nächsten sich anschließenden Antonio zu

denken, ist nichts weiter, als eine nüchterne Verstandesoperation, die der Hörer, im Anschluß an das ebenso nüchterne Verfahren des Tonsetzers vorzunehmen aufgefordert wird*).

*) Es grenzt dies an die Verirrung C. Lobe's, der schon zwanzig Jahre vor der Programm-Musik die Ouvertüre zu Mozart's Don Juan von Takt zu Takt durch ein Programm zu erklären unternahm, und zwar in der Weise, daß er (mit genauester Angabe der besonderen dramatischen Situation, sowie der Taktverbindungen und selbst der betreffenden Takttheile) nachwies, bei welchen Stellen Mozart, (der leider nicht mehr dagegen protestiren konnte) den Don Juan, den Ottavio, die Donna Anna, die Elvira, die Zerline u. s. w. aus seiner Orchesterpartitur reden lasse. Uebrigens stammt die Programm-Musik nicht erst aus dem 19. Jahrhundert. Schon der Padre Tartini, der Abt Vogler und noch andere Meister beider Hälften des 18. Jahrhunderts leisteten darin Erkleckliches. Es war dieselbe Zopfzeit, in der man sogar auf Kirchenorgeln programmatische Naturschilderungen mit Hirtenflöten, Heerdenglocken, Stürmen und Gewittern, oder den jüngsten Tag mit dem Weltuntergang, der Auferstehung und den Qualen der Verdammten im Gebiet des rein Instrumentalen darzustellen und mit Erläuterungen für die Hörer zu versehen liebte. Nichts dagegen wäre falscher, als auch einen Großmeister wie Sebastian Bach schon zu den Programmatikern zählen zu wollen. Derselbe hat allerdings ein Paar harmlose und nur für einen näheren Freundeskreis bestimmte Späßchen für das Clavier mit besonderen Textesüberschriften versehen. Man könnte jedoch höchstens sagen, daß diese Kleinigkeiten, durch welche zudem ein Zug von harmloser Ironie geht, der einzige Tribut seien, welchen der Meister aller Meister seiner Zeit (in welcher bekanntlich der Zopf und darum auch das Programm blühte) gezollt habe, während der Umstand, daß dies nirgends sonst, namentlich da nicht wo es ihm Ernst ist, geschieht, nur abermals darthut, wie weit er sich nach allen anderen Seiten hin über jene seine Zeiten erhoben hat. Einer der ältesten Programmatiker dagegen ist vielleicht der alte niederländische Meister Jannequin mit seiner Chasse du lièvre (1545), seiner Bataille de Metz (1555), seinem Chant des oiseaux (1559) und Aehnlichem. Jedenfalls erfahren wir, daß die Zukunftsmusik so wenig für die Programm-Musik, als für das Leitmotiv die Ehre der ersten Erfindung (falls beide zu erfinden überhaupt eine Ehre war) in Anspruch nehmen darf.

Wie weit man nach der Seite des Schilderns und Malens, oder der Namhaftmachung bestimmter Gefühle und Empfindungen in der Musik überhaupt gehen soll, hat uns Niemand trefflicher gesagt, als die großen Progonen. Das Aeußerste, was sich unsere Großmeister in dieser Beziehung erlauben, sind ganz allgemeine, meist in einem einzigen Worte ausgedrückte Bezeichnungen, die weiter nichts wollen, als uns eine ganz allgemeine Hindeutung auf das besondere Stimmungsgebiet geben, in welchem sich der Tondichter in diesem oder jenem sinfonischen Werke erging. Daher finden wir bei Haydn das eine Wort „Militärsinfonie", bei Beethoven das eine Wort „Eroica" als Ueberschrift eines ganzen großen, in vier besonderen Sätzen sich entwickelnden Orchesterwerkes. Und wenn der rheinische Meister auch auf das Titelblatt jener heroischen Sinfonie noch die Worte setzt: composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo, so ist doch auch das hierdurch Gesagte noch so allgemein wie möglich gehalten und hat keine Spur von Aehnlichkeit mit jenen, im Vergleich dazu ebenso redselig als derb realistisch auftretenden Programmen der Neuzeit, die rein abstracte Dinge durch Töne verdeutlichen oder bestimmte historische und dichterische Personen, sowie besondere Localitäten und geschichtliche Vorgänge für den Hörer gegenständlich machen wollen. Denkt man aber vielleicht die Pastoralsinfonie gegen uns in's Feuer führen zu können, so fragen wir jeden Unbefangenen, ob wohl ein allgemein menschlicherer und von allem Besonderen losgelösterer Stoff denkbar ist, als der hier behandelte, der uns lediglich Natureindrücke schildern will? Wir fragen ihn, ob die kurzen Ueberschriften der fünf verschiedenen einzelnen Sätze, die da lauten: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande"; „Scene am

Bach"; „Lustiges Zusammensein der Landleute"; „Gewitter, Sturm"; „Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" — nicht der Phantasie und den individuellen Stimmungen und Vorstellungen des Hörers einen fast unbegrenzten Spielraum übrig lassen? — Und dabei sind diese so zart und bescheiden gehaltenen Winke das Stärkste und Ausgeführteste, was eine den Meister mißverstehende Jüngerschaft in einem programmatischen Sinne bei Beethoven namhaft zu machen weiß, denn mit jenen lakonischen Bemerkungen ist alles, was wir in des Gewaltigen Sinfonien nach einer solchen Seite hin zu finden meinen könnten, völlig erschöpft.

Acht unter Beethovens neun Sinfonien besitzen somit kein Programm und die wenigen Andeutungen, die in der sechsten Sinfonie zu einem solchen gestempelt werden sollen, beziehen sich charakteristischer Weise gerade auf das leichtverständlichste seiner größeren orchestralen Werke, auf die Pastoralsinfonie, die sich jedem Hörer, auch ohne die ihren Sätzen mitgegebenen Ueberschriften, als das, was sie ist, erschließen würde. Dagegen hat der Meister in seiner letzten Sinfonie, die, nach der ihr durch unsere Programmatiker zu Theil werdenden Auffassung, sicherlich am meisten unter allen seinen Orchesterwerken eines Commentars bedurft haben würde, bis zum Eintritt des Gesanges jedes erklärende Wort verschmäht. Wie sehr widerspricht nicht auch dieser Umstand allen Voraussetzungen jener Schule, bezüglich der Nothwendigkeit von Programmen bei Orchesterwerken, die sich dem Hörer nicht gleich das erste Mal ganz erschließen! — Anstatt sich nun aber über ihren Wahn durch Beethoven, der seiner neunten Sinfonie weder einen erläuternden Text noch sonstige Nothbehelfe anhing, belehren zu lassen, versahen die Vertreter des programmatischen Zopfes, die nichts

mehr rein naiv, sondern alles nur auf dem Umwege der Reflexion zu erfassen vermögen und denen darum jenes gewaltige Werk wie ein großes Räthsel erschien, so lange sie sich seinen Inhalt nicht in Abstractionen übersetzt hatten, die neunte Sinfonie noch nachträglich und auf eigene Hand mit mancherlei und höchst fragwürdigen Programmen. Sie erlaubten sich also Beethoven in dieser Beziehung zu verbessern, wie sie sich dies übrigens auch in Beziehung auf die Instrumentirung und die Tempi's mehrerer anderer Sinfonien unseres Meisters gestatteten. Dieser selber freilich, wenn er dergleichen noch erlebt hätte, würde wie ein Jupiter tonans unter die Schaar jener seiner Ausleger und Correctoren gefahren sein, zumal da es bekannt ist, daß er der größte Feind aller subjectiven Deutungen seiner musikalischen Intentionen war, welche er mit dem ihm eigenen vernichtenden Sarkasmus abzufertigen pflegte.

Gab Beethoven einer vermeintlichen Jüngerschaft, die nicht einmal die Grundlagen begriff, auf welchen das Wesen aller Musik ruht, noch diesen oder jenen Vorwand zum Abirren, so läßt dagegen Mozart zu dergleichen auch keine Spanne Raum mehr übrig. Seinen Sinfonien fehlt es an jeder Spur erläuternder Titel oder Ueberschriften, denn die Bezeichnung der großen C-dursinfonie mit Fuge als eine „Jupitersinfonie" rührt keineswegs von dem Meister selber her. — Fast noch eigenthümlicher und bedeutungsvoller erscheint es, daß auch die hervorragendsten Talente einer später als Beethoven auftretenden Reihe von Meistern: daß Sinfoniker wie Felix Mendelssohn, Robert Schumann und Niels Gade, sowie schon vor ihnen Franz Schubert, obwohl dieser sich gerade mit fast vergötternder Vorliebe an Beethoven anschloß, auf Alles verzichten, was nur entfernt

wie ein Programm oder selbst nur wie dahin zielende Andeutungen aussehen könnte. Ihre Sinfonien stehen in dieser Beziehung so schlicht und anspruchslos da, wie die Sinfonien Haydn's und Mozart's. Die Meister Schubert, Mendelssohn, Schumann und Gade haben daher — wenn man Beethovens bescheidene Ueberschriften einiger seiner sinfonischen Sätze hier überhaupt in Anschlag bringen will — eher noch einen Schritt hinter den Schöpfer der Eroica und Pastorale zurückgethan, als daß sie über ihn hinausgegangen wären. — Nur die Vertreter jener jüngsten Schule, die Beethoven für sich allein gepachtet zu haben glaubt, waren, in Folge ihrer Epigonen-Natur, die sich immer vorzugsweise gern an solche Seiten eines großen Vorbildes anzuschließen pflegt, welche zu Mißverständnissen Gelegenheit bieten, der Meinung, sie handelten in des Meisters Sinn, oder machten vielmehr neue Eroberungen auf dem von jenem nur erst schüchtern betretenen Wege, wenn sie das Programm in die Orchestercomposition und die sinfonische Dichtung an den Platz der Sinfonie stellten.

Von dieser Seite her ward darum Beethoven auch wiederholt als der Tondichter gefeiert, der, neben bloßen Empfindungen und Gefühlen, auch dem Gedanken in der Tonsprache Ausdruck geliehen habe. Die Leichtfertigkeit, mit der man durch einen solchen Ausspruch Meister wie Haydn und Mozart zu musikalischen Kindern degradirte, bleibt unglaublich. Die Wirkungen beider Tondichter werden hierbei entweder nur auf sinnlichen Wohlklang, oder auf eine ganz allgemeine und daher für uns gleichgültige Darlegung von Gefühlen, wie Liebe, Haß, Heiterkeit, Trauer u. s. w. reducirt, welche, falls sie eines tieferen gedanklichen und aus der künstlerischen Persönlichkeit hervorgehenden Zusammenhangs entbehrten, sicherlich zu einer geisttödtenden Trivialität

herabsinken würden. — Doch vergessen wir nicht, daß „gedankliche Musik" unseren Neueren noch etwas Anderes bedeutet, als einen rein musikalischen Ideen- und Gedankenzusammenhang. Forderten sie nur diesen, so könnten wir guten Gewissens mit ihnen gehen; einen solchen, aus der musikalischen Kunstform erwachsenden Zusammenhang werfen sie aber im Gegentheil in der Instrumentalmusik über Bord. Diese soll künftig vielmehr dazu im Stande sein, ausschließlich mittelst der Organe des Orchesters, (wenn auch immer zugleich mit dem vorgedruckten musikalischen Speisezettel) in Tönen zu denken, logisch zu schließen und daher auch zu reflectiren, zu analysiren und zu philosophiren. Auf diese Bahnen freilich vermögen wir Niemand zu folgen; sie führen nicht nur zu einer, aus lauter Absichtlichkeit hervorgehenden poesielosen und, da wo sie leidenschaftlich sein will, künstlich erhitzten Verstandesmusik, der mit der Kunstform endlich auch alle Tiefe, Uebersichtlichkeit und Schönheit verloren gehen muß, sondern zugleich zu der Abwendung von allem wirklichen musikalischen Leben und so zuletzt zu einem Zopfe, wie ihn dicker und länger kaum irgend eine frühere geschichtliche Periode unserer Kunst entstehen und gedeihen sah. Und ein solcher Auswuchs blickt nicht etwa blos an einer Stelle, sondern an hundert Enden des Systems und der Phraseologie hervor, welche sich diese neueste Schule zurecht gemacht hat. So ist es der ausgesprochenste Zopf, wenn sie Mozart, im Gegensatze zu dem als Schöpfer der „Gedankenmusik" proclamirten Beethoven „den Sänger der Liebe" nennt. Ist denn etwa der Schöpfer des Fidelio, in der genannten Oper, die der Verherrlichung der Gattenliebe gewidmet ist, oder in seinen Leonorenouvertüren, in den Liedern Clärchens im Egmont, in seinem „Liederkreis an die entfernte Geliebte", in

der Adelaide und manchen seiner Sonaten- und selbst Sinfoniensätze kein Sänger der Liebe? — Oder ist etwa Mozart, in der Ouverture, in der Introduction, dem ersten Finale, dem großen Sextett, der Kirchhofs- und der Gastmahlsscene seines Don Juan, in der gewaltigen Schilderung des Seesturms, des Orakelspruchs und der Flucht des Volkes in seinem Idomeneo, in der unnachahmlich musikalisch-ironischen Darstellung des classischen Grobians und musikalischen Falstaffs Osmin, in der großen Scene Tamino's in den Vorhöfen des Saraströtempels, in den Priesterchören der Zauberflöte, in dem „Gesange der geharnischten Männer", sowie endlich in seinem Requiem und in zahllosen Tonsätzen seiner Kammer-Musiken und Sinfonien nicht noch etwas Anderes, als lediglich ein „Sänger der Liebe?" — Man sieht aus solchen inneren Widersprüchen, daß man es bei derartigen Redensarten nur mit einer alles vorausnehmenden Tendenz und einem kurzsichtigen Parteiprogramm zu thun hat, die, wie sie im Leben und in der Politik zu der absolutesten Einseitigkeit und den daraus erwachsenden Gefahren führen, in der Kunst die manierirteste Anschauung und das manierirteste Schaffen hervorrufen. — Eine extreme Manier war aber von jeher der Boden, aus welchem aller künstlerische Zopf erwuchs. Auch die von jener Seite immer noch festgehaltene, obwohl von anderen Seiten längst widerlegte und belächelte Tradition: Haydn und Mozart seien ganz einseitig musikalisch begabte Naturen, dagegen aber im Leben die reinen Kinder gewesen und hätten darum auch in ihrem Kunstschaffen lediglich ein beschränktes Gebiet zu beherrschen vermocht, gehört hierher. Nur daß bei solchem lehrhaften Unsinn nicht Haydn und Mozart, sondern die Vertreter einer derartigen Weisheit als die musikalischen Kinder erscheinen!

Zu den schlimmsten Folgen der Sucht, Orchesterwerke mit Programmen zu versehen, zählen wir, außer den bereits dargelegten, die durch diese Recepte, nach deren Vorschrift geschaffen werden soll, dem Componisten nahe gelegte Versuchung, sich einer weitgehenden musikalischen Malerei hinzugeben. Denn wie das Programm einerseits auf der ungeheuerlichen, weil unmöglichen Forderung beruht, vom Tonsetzer und seinem Hörer zu verlangen, daß sie Töne in Begriffe verwandeln, wie dies z. B. in den sinfonischen Dichtungen: „Die Ideale", „Nirvana," „Episode de la vie d'un artiste," „la damnation de Faust" der Fall ist, so verlangt es andererseits vom musikalischen Autor und seinem Publicum, daß sie sich bestimmte Objecte der sichtbaren Welt, also die Bilder besonderer Gegenstände, Landschaften, Personen u. s. w. durch Töne zu einer innern, fast von Takt zu Takt wechseln sollenden Anschauung bringen. Der Tondichter wird daher ganz von selber dazu geführt zu versuchen, was auf diesem Wege durch eine rein äußerlich bleibende musikalische Malerei zu erreichen ist.

Daß wir auch hier nicht zu viel behaupten, sagen uns schon die Titel der sinfonischen Dichtungen der letzteren Gattung, und in einem noch viel eingehenderen Sinne die meist dazu gehörenden, den gewählten Gegenstand im Einzelnen ausführenden Programme. Zählen doch zu den bekanntesten Schöpfungen dieser Art Orchesterwerke wie: Harold en Italie, Romeo et Juliette, Tasso, Prometheus, Dante, Mazeppa, die Hunnenschlacht, Hamlet, Hungaria, Faust, Orpheus, Columbus, le rouet d'Omphale, danse macabre, Phaethon ꝛc., d. h. Tonsätze, welche Stoffe, Personen und Ereignisse behandeln, die ein nationales, historisches, locales, pantomimisches oder mythisches Gepräge tragen; und diese tausend-

fachen Beziehungen wollen sie uns ausschließlich durch Instrumentalmusik anschaulich werden lassen. Der Componist solcher Werke wird somit gleichsam mit Gewalt darauf hingewiesen, sich einer in Tönen immer unmöglich bleibenden Anschaulichkeit zu befleißigen, um uns z. B. in der Hungaria die weiten öden Steppen Ungarns und den Charakter seiner abenteuerlich-phantastischen und kriegerischen Bewohner zu schildern, oder uns in Harold en Italie den europäischen Süden und den Helden der Byron'schen Dichtung gewissermaßen mit Augen erblicken zu lassen. So geräth er, ohne es selbst nur gewahr zu werden, immer tiefer ins Absurde; denn mit Tönen *malen* zu wollen, ist ebenso widersinnig, als es das Bestreben wäre, mit den Ohren *sehen* oder mit den Augen *hören* zu wollen.

Soll doch der Musiker nicht einmal das, was ihm aus der Natur entgegentönt, obwohl doch alles, was er *hört* und *vernimmt*, in seine Domäne zu fallen scheint, nur äußerlich, oder lediglich um einer möglichst täuschenden Nachahmung willen nachbilden; wie viel weniger also sich in ein Darstellungsgebiet verirren, dessen Besonderheiten mehr mit dem Auge als mit dem Ohr erfaßt sein wollen. Das Einzige was dem Tonkünstler hier übrig bleibt, ist die Wiedergabe der *Stimmungen* und *Empfindungen*, welche Geschautes und Gehörtes in der Seele hervorrufen, nicht aber der entweder ohnmächtige oder kindische Versuch, die betreffenden Objecte selber darzustellen und die zu kennzeichnenden Laute ganz mechanisch nachzuahmen. Ueberdies ist nur das Letztere durch die Instrumentalmusik *allein* möglich; zu dem Anderen bedarf sie einer Verbindung mit der *Vocalmusik*. — Will nun der Tonkünstler, ungeachtet einer solchen Lage der Dinge, die, seiner Kunst durch ihre Ausdrucksmittel gezogenen

Schranken durchbrechen, so gelangt er endlich, trotz aller zur Schau getragenen und im Munde geführten Idealität, zum offenbarsten und krassesten musikalischen Materialismus, der ihn zuletzt weder vor singenden Drachen, deren Stimme durch ein Sprachrohr verstärkt wird, noch vor der Erfindung besonderer Instrumente zurückscheuen läßt, dazu bestimmt, eine Komik, die er nicht mehr unmittelbar in den musikalischen Gedanken zu legen vermag, mittelst einer hierzu präparirten Maschine darzustellen. Und wenn ein derartiges Wähnen selbst große Talente ergreift, so führen solche Verirrungen bei geringeren Kräften schließlich zu Tonstücken, die uns ein gewisses, von einem Herrn Könnemann componirtes Souvenir de Bade-Bade ins Gedächtniß zurückrufen, in welchem, außer einer Anzahl gestimmter Glöckchen, Schalmeien und Instrumente, welche Vogelstimmen nachahmten, so viel ich mich erinnere, auch das Plätschern einer Wasserleitung, das Pfeifen der Locomotive und das, unter obligater bengalischer Beleuchtung ertönende Zischen von Raketen, die Orchestereffecte zu erhöhen bestimmt war. Ein hiervon ganz entzückter alter Herr, ein damals in Baden-Baden weilender italienischer Marquis, soll sich die betreffende Partitur verschafft haben und sie vor einem Publicum, das nicht zu den intelligenteren des im Uebrigen so kunstsinnigen Italiens gehörte, neben Beethoven's Cmollsinfonie haben aufführen lassen. Die dortige Kritik aber meinte charakteristischer Weise: Das eine arme Thema (un povero Tema), welches der erste Satz der Beethoven'schen Sinfonie eigentlich nur enthalte, sei, bei aller Achtung vor den Verdiensten des deutschen Altmeisters, doch zu kümmerlich für den, nach reicherer Erfindung verlangenden Geschmack der Neuzeit. Dagegen feiere der deutsche Genius einen wahren Triumph in der mit einem Programm ver-

sehenen sinfonischen Dichtung: Souvenir de Bade-Bade. Diesen modernen Meister möge sich die deutsche Jugend zum Vorbild nehmen und fortfahren „in stilo di Könnemann" zu componiren.

Man belächele die Naivetät eines solchen Referates nicht allzu herablassend; zeigt sie doch, was uns auch in Deutschland bevorsteht, wenn die Instrumentalmusik auf den betretenen Wegen weitergeht und dem programmatischen Zopf ein immer fröhlicheres Gedeihen sichert; wir componiren dann sicher Alle eines Tages in stilo di Könnemann, der ja nur die Vergröberung und letzte Consequenz jener ganzen materialistisch-musikalischen Richtung ist, die in der Instrumentalmusik Platz gegriffen hat*). Und ist denn etwa der Ausruf über das eine povero Tema in Beethovens Cmollsinfonie, der uns jenseits der Alpen nur darum so heiter anmuthet, weil er im denkbar schreiendsten Contraste zu der Phraseologie unserer Zukünftler über „Beethoven, den Bahnbrecher der Neuzeit" steht, etwas anderes, als eine Umschreibung jener, auch bei uns landläufig gewordenen Redensart: Die Kunstform, namentlich diejenige der Sonate und Sinfonie, habe sich überlebt? — Uebersetzt doch die sinfonische Dichtung, schon durch das Factum, daß sie überhaupt existirt, ein derartiges musikalisches Glaubensbekenntniß bereits in's Praktische und liefert uns zugleich einen schlagenden Beweis dafür, wohin

*) Sollte doch vor kurzem in Kissingen, bei der letzten Anwesenheit Bismarks daselbst, sogar eine Sinfonia attentatica von einem nicht ganz unbekannten Componisten, zur Feier der glücklichen Vereitelung der scheußlichen Berliner Attentate, zur Aufführung kommen — eine Geschmacklosigkeit, die nur durch das Taktgefühl der Badedirection verhindert ward. Auch solche Beispiele mögen darthun, wohin wir auf den Bahnen der Programm-Musik endlich gelangen müssen.

man, bei dem Bruch mit den edelsten und organischesten formalen Gebilden, die der Menschengeist in unserer Kunst aus sich geboren, zuletzt gelangt. Denn während uns das Musikdrama wenigstens nur mit einer Gattung von Leitmotiven regalirte, wird dem Hörer in der sinfonischen Dichtung zugemuthet, sich an zwiefachen Fäden gängeln zu lassen. Nämlich einmal durch das in Tönen wiedererscheinende Leitmotiv, welches hier im Instrumentalen dieselbe Stellung einnimmt, die das Leitmotiv in der Oper im Vocalen einnahm, indem es auch in der sinfonischen Dichtung entweder einem bestimmten Ereigniß zur Illustration dient, oder einer bestimmten Person als Beglaubigung und Attest auf ihrem musikalischen Lebenswege mitgegeben wird. Da den Orchesterwerken aber die miterklärende Handlung und das Aufschluß gebende Operntextbuch fehlen, so tritt an beider Stelle das erläuternde Programm, dessen verschiedene Anmerkungen Leitmotiven einer besonderen und andern Ordnung gleichen und in diesem Sinne auf uns einwirken, so daß uns gewissermaßen der Componist hier gleichzeitig von zwei Seiten her tendenziös bearbeitet und maßregelt.

Kann man es unter diesen Umständen unserem deutschen Humor, der in Kreisen, in denen man unbefangen blieb, gar leicht aufblitzt, so sehr übel nehmen, wenn er sich gelegentlich einmal zu einem harmlosen Scherz über dergleichen hinreißen läßt? — So konnte ich mich neulich eines Lächelns nicht erwehren, als ein begabter ernsthafter Freund, mit einem Gesichtsausdruck, der den Schalk in keiner Miene verrieth, meinte: Es wäre nun doch einmal nicht länger zu leugnen, daß die Leitmotive, als Führer durch die Mysterien der Zukunftsmusik, von manchem Nutzen seien; und zwar nicht nur für die blöde Menge, sondern besonders auch für den

beschränkten Musikerverstand, der, wie die Vertreter der neuen Aera der Tonkunst überzeugend dargethan, neben dem „beschränkten Unterthanenverstand" in Deutschland vorzugsweise blühe und heimisch sei! Unter solchen Verhältnissen — fuhr der erwähnte Freund fort — dürfte es vielleicht am kürzesten erscheinen, jene Motive, nachdem man ihnen ihre Beziehung auf diese oder jene Person, Sache und Situation beigeschrieben, nach Art der Dienstmämmer zu numeriren. Er halte diese Proposition für einen einfachen Vorschlag zur Güte, denn man dürfte bei einem solchen Verfahren künftig alles Grübelns und aller Anstrengungen darüber, wohin man bei jedem neu auftauchenden Motiv seine Gedanken zu richten hätte, ein für allemal überhoben sein; ein Sternchen unter dem Text nebst Nummer würde in humaner und liebevoller Weise die Ueberanstrengung des Hörers beseitigen, und ihm das, was er sich von Takt zu Takt zu denken habe, bequem und genau vorschreiben. Auf diesem Wege würde auch das Lesen der von der Hand kundiger Thebaner geschriebenen dickleibigen Bücher, welche eine der Aufklärung bedürftige Welt in dem Chaos durcheinander redender Leitmotive, wie dasselbe sich namentlich in den jüngsten Auflagen des modernen Musikdramas vor dem Unkundigen ausbreite, bisher zurechtgewiesen, dem Publicum für alle fernere Zeiten erspart bleiben.

Das Schlimmste jedenfalls, was uns der programmatische Zopf in der Instrumentalmusik gebracht hat, ist deren völlige Verflachung. Denn das Leitmotiv der sinfonischen Dichtung ist ebensowenig einer thematischen Weiterentwicklung fähig, als das Leitmotiv des modernen Musikdramas, da beide immer wieder in der beschränkten und unveränderten Gestalt einer musikalischen Formel auftreten müssen, wenn

sie als Erkennungszeichen, Motto oder Stichwort ganz bestimmter Personen und Dinge gelten und wirken sollen. Daher beschränken sich auch die Veränderungen, die mit dem Leitmotive im Laufe einer sinfonischen Dichtung vorgenommen werden, gerade wie im Musikdrama, auf einen Wechsel seiner Beleuchtung und seines Colorits durch sich immerfort erneuernde Mischungen und Steigerungen der Klangfarben des Orchesters, oder durch seine sich unaufhörlich verändernde rhythmische Behandlung und Harmonisirung. Aus diesem Grunde macht uns die musikalische Entwicklung der sinfonischen Dichtung nicht, wie diejenige der Sätze unserer Sinfonien, den Eindruck eines musikalischen *Ineinanders*, sondern vielmehr nur den eines *Nebeneinanders*. Denn es kommt hier nicht zu einer wirklichen *Verwebung* und gegenseitigen *Durchdringung* der Stimmen und Motive, welche sich überhaupt nur bei einem polyphonen Aufbau des Tonsatzes ermöglichen und, als aus innerer Nothwendigkeit hervorgehend, unserem Fühlen und Empfinden übermitteln läßt, sondern wir haben hier, statt eines organischen Gebildes *höherer* Ordnung, einen endlosen Darm, eine Art von musikalischem Regenwurm vor uns, der auch *die* Aehnlichkeit mit jener niedern Thierspecies hat, daß er sich aus lauter einförmig aneinandergereihten und, ihrem Eindruck nach, gleichartig wirkenden Gliedern zusammensetzt, deren Verbindung unter sich eine so kümmerliche ist, daß jedes derselben, bei ihrer Trennung in so und so viel Theile, dasselbe geringe, nicht mehr und nicht weniger bedeutende Leben zeigt, wie das *Ganze*. Und häufig verliert sich auch dies Restchen von Leben und Gliederung, setzt selbst jenes mühsame ruck- und stoßweise Weiterkriechen der Töne ganz aus, um einer viele Takte lang anhaltenden mumienhaften Erstarrung zu weichen.

Der Mangel an musikalischem Fluß, an einem Dahinströmen der Töne ohne Stockungen gehört überhaupt zu den entscheidendsten Kennzeichen der Programm-Musik. Statt uns durch ein organisches Werden und Wachsen, durch ein rastlos fortquellendes Leben zu erwärmen und in ihre Bahnen mit fortzureißen, wie es den Sinfonien unserer Altmeister, sowie auch den hervorragendsten Instrumentalwerken von Schubert, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade und Volkmann eigen ist, bricht sie unaufhörlich ab, um immer wieder anzuheben. Sie lähmt hierdurch das Interesse des Hörers, der, wenn er einer solchen Mosaikarbeit, bei der Theilchen an Theilchen geleimt wird und jenem musikalischen Buchstabiren beiwohnen muß, das lediglich aus kalter Reflexion und aus der Tendenz geistreich sein zu wollen hervorgeht, endlich bis zur völligen Uebermüdung und Gleichgültigkeit erschlafft.

Es gäbe keine bessere Probe, um Jedermann von der tiefen Unwahrheit aller Programm-Musik zu überzeugen, als den Versuch, eine noch unbekannte sinfonische Dichtung einem größern Publicum einmal ohne jedes erläuternde Programm vorzuführen. Man darf überzeugt sein, daß sich in diesem Falle jeder Hörer etwas Anderes und Besonderes unter dem vernommenen Tonsatze und noch vielmehr unter den auftauchenden verschiedenen Leitmotiven denken und vorstellen würde. Ja, der Widerspruch der Meinungen würde bei Orchesterstücken dieser Art sicher ein noch weit größerer sein, als bei den meisten der von unsern großen Sinfonikern herrührenden Tonsätze, da diese, geeint und gefestet durch eine classische Kunstform, gerade in Folge hiervon auch eine viel größere Einheit und Stetigkeit der Stimmung und des Ausdrucks besitzen, als Werke, die jedem schwächlichen subjectiven Einfall, jedem rein zufälligen Wandel der Stimmung und

Laune des Componisten und hiermit auch der Form- und Charakterlosigkeit Thor und Thür öffnen.

Nur ein tiefes Wiedereindringen in die Kunstform, (freilich nicht in der geistlosen Weise der „Kapellmeistermusik", der es lediglich auf eine zur bloßen Routine herabgesunkene Mache, nicht mehr auf eine Beseelung und Durchdringung der Form durch die Idee und einen musikalisch poetischen Inhalt ankommt) kann ein weiteres Wuchern des programmatischen Zopfes eindämmen und denselben schließlich als das Unkraut erscheinen lassen, als welches er sich in der Entwicklung der modernen Instrumentalmusik erwiesen hat. Freilich ist es unendlich leichter, ein paar Leitmotive zu erfinden, aus denen nichts zu werden braucht, und dieselben durch einige bekannte Effecte der modernen Instrumentirung und frappante enharmonische Verwechslungen in einen für den gewöhnlichen Hörer täuschenden Nebel musikalischen Reichthums und Tiefsinns zu hüllen, als musikalisch-organische Gebilde hervorzubringen, die ein wirkliches eigenes Leben in sich tragen, das darum jenes Aufputzes nicht bedarf. Auch ist es allerdings viel bequemer, sich dergleichen mit den bekannten Phrasen von „veralteten Traditionen der Schule" vom Halse zu schaffen. Nur schade, daß die Nemesis einem solchen Gebahren stets auf dem Fuße folgt. Denn was wird — wenn wir die großen Talente und genialen Köpfe unter den Programmatikern ausnehmen, die ihrem eigenen Princip zum Trotz noch zu gelegentlichen bedeutenden Wirkungen gelangen — von allen sinfonischen Dichtungen jener, einer ernsten Schule entlaufenen Jugend, deren Producte mit der Schnelligkeit von Pilzen aufschießen, aber auch faulen, nach zehn Jahren noch übrig sein? — Ich fürchte fast für die Betreffenden: nicht viel mehr, als die Erinnerung an einen überwundenen

und theuer gebüßten Irrthum. — Wem aber wird dann nicht Hauptmanns schlagendes Wort über die Musikzustände seiner Zeit einfallen, das in der Version, in der er es noch mündlich gegen mich aussprach, lautete: „Unsere musikalischen Altmeister wollten nur das Ordentliche leisten und brachten es dabei zum Außerordentlichen; unsere langhaarigen jungen Titanen dagegen wollen gleich mit dem Außerordentlichen beginnen und bringen es nicht einmal bis zum Ordentlichen."

Wenn unter den Künsten die, aus dem von Nacht und Dämmerung umhüllten Mythos geborene Dichtung einem zarten, in den dunkeln Schooß der Erde versunkenen Keim gleicht, dem alle jüngern Künste ihr Entstehen verdanken; wenn die mit ihren Fundamenten tief in den Boden hinabgreifende und doch auch wieder hoch über denselben emporsteigende Architektur gleichsam Wurzel und Stamm am Baum der Kunst darstellt; wenn endlich Skulptur und Malerei, die auch geschichtlich in den meisten Fällen sich im Anschluß an die Architektur entwickeln, den von jenem Stamme ausgehenden, mit Zweigen und Blättern reich geschmückten Aesten entsprechen: so gleicht die Musik, welche historisch stets zuletzt aufsprießt, der, in den Wipfeln jenes Wunderbaums schwankenden, ätherischen Blüthe. Hüten wir uns, diesem Kinde der Lüfte, das wir uns, personificirt, wohl als den Ariel unter den Künsten denken dürfen, die schönen Flügel zu stutzen, die es in das Land der Phantasie und der Romantik tragen, oder dasselbe, durch den realistischen Ballast von Programmen und den seine freien Bewegungen lähmenden Mechanismus der Leitmotive, aus seiner lichten Höhe in den Staub des Alltagslebens und der Tendenz hinabzuziehen!

V.

Hinter den Coulissen.

Ein Blick auf die Schildhalter der Neu-Romantik in der Musik.

„Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun;
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume beschert."

Eine culturhistorische Betrachtung der Menschheitsentwickelung lehrt uns, daß jeder Kunstzopf, gleichviel welchem Zeitalter er angehörte, die Eigenschaft besessen hat, sich auch im Leben und dessen äußern Erscheinungsformen zu spiegeln; und zwar namentlich im Sein und Behaben seiner unmittelbaren Vertreter. Dies ist nur natürlich, denn der Subjectivismus der Letztern ist zu entwickelt, um sich allein in ihrem schöpferischen und virtuosen Gebahren bemerkbar zu machen; er ist auch in ihrer gesammten Weltanschauung, in ihren daraus hervorgehenden Principien, sowie selbst in ihrem äußerlichen Benehmen und Auftreten sichtbar.

Nach solchen Seiten hin offenbart er sich uns wiederholt auch in der geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst, und die ihn betreffenden Kennzeichen begegnen uns ebensowohl in der Zeit des Musikzopfs der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, als in der Epoche jenes modernen Musik-

zopfes, von welchem wir bereits einige Proben gaben. Da es nun für Jeden, der sich aufklären will, lehrreich sein dürfte, ihn auch unter den Formen kennen zu lernen, die er im täglichen Dasein seiner Repräsentanten, in deren gesellschaftlichem Benehmen, bürgerlichem Verkehr und Wandel, sowie hinsichtlich ihrer Art, die Zwecke ihrer Partei durchzusetzen, annimmt, so wollen wir versuchen hiervon ebenfalls eine, wenn auch nur flüchtige Skizze zu geben.

Ehe ich jedoch weitergehe, sei bemerkt, daß ich die begabten, und an der Spitze der Richtungen, die hier zu charakterisiren sind, stehenden Führer durchaus nicht für alle Ausschreitungen ihrer allzu dienstfertigen Nachtreter oder für alle Capriolen, Veitstänze und lächerlichen Sprünge der in ihrem Gefolge sich befindenden Harlequins und Querköpfe verantwortlich mache. Denn die Begründer der neuesten Schule bleiben immer die Vertreter von Ideen; ihr Gefolge dagegen zeigt uns meist entweder nur Helden der landläufig gewordenen Phrase, oder solche Anhänger, die Masse bilden müssen, damit der Einzelne unter ihnen überhaupt irgend etwas vorstelle und bedeute. — Dieser Vorbemerkung möchte ich noch die andere hinzufügen, daß es mir in diesem Abschnitt leider nicht immer in gleicher Weise, wie in den vorhergehenden, möglich gewesen, mein Princip: Namen ganz zu vermeiden, um meinem Gegenstande jeden Anhauch von Persönlichem zu nehmen, völlig durchzuführen. Man wird mir aber die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich in den paar Ausnahmefällen, in denen ich Namen erwähnte, mich ihrer nur dann bediente, wenn sie zum bessern Verständniß oder als Beweise für das Mitgetheilte unumgänglich nöthig waren, so daß es auch hier immer wieder die Sache, d. h. die Charakteristik der allgemeinen Richtung und Geistes-

atmosphäre der Partei war, um die es sich für mich handelte, nicht die Person als solche. Auswüchse einer Zeit aber in ihrer Allgemeinheit zu charakterisiren und als das kenntlich zu machen, was sie sind, ist von jeher die Pflicht des parteilosen Kunsthistorikers gewesen.

Unter den Vertretern des modernen Musikzopfes sind verschiedene Spielarten zu unterscheiden, die sowohl in Beziehung auf ihren sittlichen Werth, wie hinsichtlich ihrer Handlungsweise große Unterschiede gewahren lassen. Ich charakterisire diese bunte Menge vielleicht am Kürzesten, wenn ich sie nach Gattungen eintheile, von denen ich die geistig vornehmste und darum interessanteste als die Fanatiker der Partei, eine zweite Klasse als deren Bombastiker, und die letzte und geringste als ihre Klopffechter bezeichne.

Die Species der Fanatiker ist unter den bezeichneten Spielarten der Repräsentanten des modernen Musikzopfes schon darum die bedeutendste, weil ihre Vertreter von der aufrichtigen Ueberzeugung der Trefflichkeit alles dessen, wofür sie kämpfen, durchdrungen sind — mit andern Worten, weil sie die ehrlichen Leute in dem großen Kometenschweife darstellen, der den Gestirnen ihrer Partei sich anschließt. Sie sind überhaupt durch und durch Gentlemen.

Und wenn auch die Discussion mit ihnen durch die Vorurtheile, von denen sie ausgehen, und die Blindheit für ihre Idole schwierig ist, so wird doch auch diese, trotz aller gelegentlichen Erbitterung und Heftigkeit im Ausdruck, ihrem Geiste nach wenigstens ehrlich, sachgemäß und mitunter selbst mit einer gewissen Achtung vor solchen Gegnern, bei denen sie ebenfalls eine Ueberzeugung anerkennen müssen, von ihnen geführt. Dies hindert freilich nicht, daß auch unsere Musikfanatiker, gleich ihren Genossen in anderen Lebenskreisen,

principiell von einer erschreckenden Ausschließlichkeit sind und im Anschluß hieran auch eine ähnlich große Intoleranz gewahren lassen. Sie sind unter den Anhängern extremer Bekenntnisse in der Musik ungefähr das, was die sogenannten „Unversöhnlichen" in der Politik bedeuten, weil sie unversöhnlich mit jeder Anschauung sind, die nicht in ihren Abgöttern das A und Ω der Tonkunst erblickt.

Die Vertreter der extremen Parteien gleichen einander überhaupt im Leben, wie in der Kunst. Darum proclamirt man hier, wie dort, dieselben Principien, greift, um sie durchzuführen, zu denselben Mitteln und wendet sich, damit diese Mittel auch anschlagen und zu ihrer vollen Wirkung gelangen, an die gleichen Kreise. Auch der musikalische Fanatiker will um jeden Preis Propaganda machen und die große Menge für das, was er allein für recht und trefflich hält, oder als Befreiung der Kunst von lästigen Fesseln ansieht, begeistern. Ein begründeter Widerspruch regt darum gerade solche Naturen am meisten auf, weil sie eben, wie ich schon andeutete, nicht streiten um Andere zu täuschen, sondern, um sie in gleicher Weise zu überzeugen, wie sie selber überzeugt sind. Ihnen allein nur ist es darum auch um eine wirkliche Widerlegung ihrer Gegner zu thun, und verläßt sie hierbei einmal die Kaltblütigkeit und das Gleichgewicht, so kann man zu ihrer Entschuldigung sagen, daß dies unwillkürlich geschehe, da sie trunken von dem moussirenden und berauschenden Weine sind, den ihnen die Muse ihres Abgottes kredenzt.

Alle Ueberzeugungstreue und Tüchtigkeit, die wir auf dieser Seite finden, schließt jedoch nicht aus, daß auch hier im Einzelnen mitunter die seltsamsten Erscheinungen zu Tage treten — Erscheinungen und Ansichten, die wir auch im

Leben „barock“ nennen. Die Bezeichnung „barock“ mahnt uns aber schon an Dinge, die in Kunst und Leben mit der Geistesatmosphäre des Zopfes in Verbindung gestanden haben. Denn im Leben nennt man nur Denjenigen barock, der etwas ungewöhnlich Auffallendes, Seltsames und dem Einfachen und Natürlichen Widersprechendes in seinem Thun gewahren läßt und vertheidigt; und in der Architektur bezeichnet der Ausdruck Barockstyl nicht umsonst diejenige Epoche ihrer Entwicklung, die den Zopf als nothwendige spätere Consequenz gewissermaßen im voraus förderte und schon in sich trug.

Statt hunderter von Beweisen solcher Geistesseltsamkeiten, will ich nur eines einzigen hierher gehörigen Falles unter den vielen gedenken, die mir selber im Leben vorgekommen sind. — Ich stand zu einem Fanatiker der Partei Wagner in einem, ich will nicht sagen intimen, aber immerhin doch recht freundlichen Verhältnisse, da jeder von uns, bei aller Verschiedenheit der musikalischen Gesinnung, die Ueberzeugung des Andern achtete — ein Fall, der seitens der Vertreter jener Richtung nur bei den Fanatikern der Partei, weil sie eben ehrlich sind, möglich ist, und auch hier nur ausnahmsweise. Eines Tages war dieser, mein übrigens höchst talentvoller Fachgenosse so liebenswürdig, mir eine neue Orchesterconposition von sich zu schenken, und mich dabei mit einem gewissen Stolz darauf aufmerksam zu machen, daß es mir schwer fallen würde, in der viele hundert Takte zählenden Partitur, auch nur einen einzigen Quartsext-Accord aufzufinden. Ich fragte natürlich höchst überrascht: „Was hat Ihnen der Quartsext-Accord gethan, daß Sie ihn in so principieller Weise vermeiden?“ — Mein Bekannter antwortete: Er kenne kaum in der Musik einen zweiten Accord, der ihm in gleicher Weise den Eindruck des Banalen und

Gewöhnlichen hervorrufe, wie der Quartsext-Accord, namentlich in seiner bekannten Anwendung bei Cadenzen; darum habe er ihn, als den Inbegriff alles musikalischen Philisterthums, aus seinem künstlerischen Schaffen ganz auszuschließen sich vorgenommen. — Man wird mir glauben, daß mich diese Mittheilung nicht wenig überraschte; die unschuldige dritte Lage des Dreiklangs, deren sich die Kunstmusik seit Jahrhunderten, und die Volksmusik unbewußt seit Jahrtausenden bedient hat, sah ich hier plötzlich auf die Proscriptionsliste unserer „Genialen" gestellt, und als Grund ihrer Unzulässlichkeit galt ihr Mangel an Originalität. Unsern Himmelsstürmern ist eben das Ueberreizte und Ungewöhnliche so sehr Bedürfniß geworden, daß sie das Abnorme zum Normalen machen und sich überhaupt am liebsten einer Musik bedienen möchten, die in nichts mehr an die Musik der ihnen vorausgegangenen Zeit erinnert. Der Quartsext-Accord gehört allerdings zu den gebrauchtesten musikalischen Harmonien, aber auch das liebe Brod brauchen wir täglich und würden uns ernstlich dagegen zur Wehre setzen, wenn man es durch eine Anzahl ungewöhnlicher Reizmittel des Gaumens verdrängen wollte. Auch sehen unsere Hypergenialen nicht ein, daß die Dissonanz in Permanenz erklären, die Consonanz wieder zum Ungewöhnlichen und Frappirenden erheben heißt; und zwar sehr zum Nachtheil der Dissonanz, denn diese nutzt sich, wenn sie zum Alltäglichen wird, weit rascher ab und wird daher auch dem Hörer viel eher unerträglich, als die, auf der Natur und den Grundlagen alles angeborenen Harmoniesinnes ruhende Consonanz. Endlich wird auch durch die Verbannung der letztern nur das Gegentheil von dem erreicht, was man erzielen will. Dies zeigte sich deutlich am vierten Tage des Cyklus der Bayreuther Bühnenfestspiele. Als hier

endlich, bei der Begrüßung Gunther's und Brunhilden's am Ufer von Worms, die harten Dreiklänge der Tonica und Dominante in ihrer ursprünglichen Frische und von einem Männerchor vorgetragen sich wieder ausgiebig vernehmen ließen, empfand das Publicum, welches dieselben seither, zu Gunsten unaufhörlich einander folgender verminderter, übermäßiger und anderer überschwänglicher Accordfolgen fast gänzlich hatte entbehren müssen, eine unbeschreibliche Genugthuung, die sich mir später hundertfach äußerte, und zwar unter den Dilettanten selbst seitens der schwärmerischesten Anhänger des Meisters, die in ihrer Naivetät nicht ahnten, daß er sie gerade hier durch die einfachsten und natürlichsten Mittel nach langer Ueberreizung erquickt hatte. — „Ja, ja" — meinte ein musikalischer Freund, mit dem ich damals an den Ufern des rothen Mains zusammengetroffen — „wer hätte gedacht, daß der schlichte Durdreiklang ein so origineller und durch packende Wirkungen überraschender Geselle sei?!"

Die innere Zuverlässigkeit und das wirklich vorhandene künstlerische Gewissen der Fanatiker der Neuromantik befähigt sie übrigens auch — und zwar sie allein unter ihren Parteigenossen — gelegentlich aus einem Aeußersten in das andere Aeußerste umzuschlagen; ich meine aus feurigen Bekennern der Zukunftsmusik sich in ebenso leidenschaftliche Anhänger der Classicität zu verwandeln. Derselbe Fachgenosse, der, wie ich oben mittheilte, auf einem so gespannten Fuße mit dem Quartsext-Accord gestanden, verwandelte sich im Verlauf von ein Paar Jahren, zu meinem nicht geringen Erstaunen, in einen aufrichtigen und warmen Bewunderer Felix Mendelssohn's, dessen classisch-edle und wie aus parischem Marmor entwickelte Formenschönheit ihm nunmehr als das Höchste galt. Unser Renegat hatte unter-

dessen vielleicht bemerkt, was er früher übersehen: daß nämlich Niemand den Quartsext-Accord ausgiebiger gebraucht, als gerade seine Abgötter. Vielleicht aber auch hatte ihm die Zukunftsmusik nach anderen Seiten hin nicht ganz Wort gehalten — kurz, sein musikalisches Gewissen hatte ihn eben dazu gedrängt, der Ausschließlichkeit seines früheren musikalischen Glaubensbekenntnisses gründlich zu entsagen.*)

Die Fanatiker der Neuromantik erheben sich zuweilen sogar dazu, sich für Werke zu erwärmen, die von Musikern einer anderen als der eigenen Richtung herrühren. Es genügt ihnen in diesem Falle, daß der Andersgesinnte, trotz aller Verschiedenheit der Meinung, in gewissen Punkten die Verdienste ihrer Partei nicht leugnet und auch für sein Theil im Stande sei etwas hervorzubringen, was nicht blos „Kapellmeistermusik" ist. Sind diese Voraussetzungen erfüllt, so ist es schon vorgekommen, daß Werke von Anhängern der Classicität gerade durch Vertreter der Zukunftsmusik zuerst zu einer öffentlichen Aufführung gebracht wurden. Der Autor ist selber in der Lage gewesen, eine solche Erfahrung mit principiellen Gegnern der in Rede stehenden Art zu machen und erkennt dies hier freudig und rückhaltlos an. Man kann darum auch diese ehrlichen Vorkämpfer ihrer Partei durchaus nicht in allen Punkten mit zu den Vertretern des modernen Musikzopfes zählen; denn der Zopf in seiner ganzen Nüchternheit hat zu jeder Zeit erst da begonnen, wo sich mit prononcir-

*) Die Anwendung der dritten Lage des Dreiklangs ist bei Liszt und Wagner fast zur Manier geworden; einige Blicke in die Partituren beider Meister können uns hiervon überzeugen. So kommt, um nur ein Beispiel anzuführen, allein im 1. Act des Lohengrin der Quartsext-Accord nicht weniger als ein paar hundertmal, und darunter häufig in der Dauer ganzer oder mehrerer Takte vor.

tester Geringschätzung gegen alles, was dem Zeitgeschmack nicht huldigt, die selbstgefälligste Ueberhebung und absoluteste Gedankenlosigkeit verbindet. Unsere Fanatiker aber sind im Gegentheil die einzigen unter ihren Parteigenossen, die sich eine wirkliche Rechenschaft von den Verdiensten ihrer großen Talente: eines Berlioz, Liszt und Wagner zu geben wissen; und wenn sie auch im Werben für dieselben stets Leib und Leben hinzugeben, ja, wie der edle Don Quixote, bei solchen Gelegenheiten mitunter selbst mit Windmühlen zu kämpfen bereit sind, so bleiben sie doch durchaus nicht immer der Wahrheit, sollte sie dieselbe auch einmal von einer anderen Seite als derjenigen, der sie selber angehören, anwehen, unzugänglich.

Die Vertreter des modernen Musikzopfes in einem ganz uneingeschränkten Sinne begegnen uns erst in den Bombastikern. Ehe ich jedoch zu deren Darstellung übergehe, sei hier eingeflochten, daß sich ebensowohl die musikalischen Bombastiker, wie die bereits besprochenen Fanatiker nicht etwa nur auf der Seite des Wagnerianismus finden; sie sind gerade so zahlreich und durch dieselben Eigenschaften kenntlich auf der Seite des Brahmanenthums vorhanden, ich meine innerhalb der Partei Brahms, die in diesen Beziehungen ihren Gegnern, den Wagnerianern, in keinem Punkte das Geringste nachgiebt, sondern ihr Epigonenthum ebenso unzweifelhaft verräth, wie jene, und darum auch besser thäte, sich jeder Ueberhebung gegen ihre musikalischen Antipoden weislich zu enthalten. Fand ich doch in einem mir mitgetheilten Briefe eines Brahminen, der, wie er selbst sagt, unmittelbar nach der ersten Aufführung von Brahms' C-moll-Sinfonie in Leipzig geschrieben ist, die bezeichnenden Worte: „Ich komme so eben aus der zehnten Sinfonie!" Natürlich sollte diese Phrase,

mit ihrer verständlichen Anspielung auf Beethovens neunte Sinfonie, nur besagen, daß Brahms da beginne, wo Beethoven aufgehört habe; eine Redensart, die bekanntlich auch die Wagnerianer beständig im Munde führen, so daß sich das alte Sprichwort: „les extrêmes se touchent", hier wieder einmal in überraschender Weise bewahrheitet. — Ein junger Tonkünstler, der seine ganze Seele an Brahms hingegeben hatte, meinte: Es gäbe Claviercompositionen dieses Meisters, die man sich nur allein und bei verschlossenen Thüren vortragen dürfe, wie man sich ja auch zum Gebete in sein stilles Kämmerlein verschließe! — Ein berühmter Geiger endlich, der mir einen Musiklehrer warm empfahl, meinte schließlich gerührten Tons: „Heißt er doch Johannes!" — Erst hinterher ward mir deutlich, daß dieser Ausruf hatte sagen sollen, der Empfohlene theile mit dem musikalischen Abgott des Empfehlenden denselben Vornamen. Man sieht — Brahms, dessen großes Talent ich ebenso freudig anerkenne, wie das des ihn noch überragenden Wagner, würde mit dem Letztern das gleiche Anrecht auf den Stoßseufzer haben: „Gott bewahre mich vor meinen Freunden!" —

Wenn wir es bei den Fanatikern beider Richtungen mit Persönlichkeiten zu thun hatten, die noch in Wahrheit — nämlich mit Bewußtsein und Gewissen — eine Partei vertreten, so verliert sich bei den Bombastikern der edlere Begriff der „Partei" bereits in den so viel geringeren der Kameraderie, Coterie und Clique. Dem entsprechend rufen die Herren einander zu (siehe „Tonkunst" von 1878, Nr. 20): „Thuen wir uns zusammen, bringen wir die im Mittelalter durch Pedanterie theils lächerlich, theils verächtlich gewordenen Ideen des zünftigen gegenseitigen Zusammenhaltens in richtigerer und unserer aufgeklärten Zeit entsprechenderer Form

zur Wiedergeburt." Ein solches Streben nach der Bildung von Rattenkönigen findet seine Begründung besonders darin, daß diese Gattung von Kunstumwälzern, die ich nur darum „Bombastiker" nenne, weil ihnen ein Schwelgen in hohlem Pathos fast durchgängig Lebensbedürfniß ist, ihrer Mehrzahl nach zu den dii minorum gentium gehören, und daß der Einzelne fühlt, daß er nur durch das Abzeichen seiner Verbindung, welches ihm zugleich das manus manum lavat sichert, eine Art von Bedeutung zu erlangen vermag. Zur Hälfte besteht übrigens diese Species nicht aus Musikern, sondern aus Dilettanten und dilettantisirenden Schriftstellern. Diese bedürfen jedoch des Schulter an Schulter-Stehens in nicht geringerem Grade, als die betreffenden Fachgenossen, da sie sich, in dem dunkeln Gefühl der ihnen mangelnden Competenz, vor sich selbst rechtfertigen, vor Rückfällen sichern und zugleich in einer, keine Ernüchterung zulassenden fortwährenden Täuschung erhalten müssen, falls sie die Führerstelle bei der gläubigen Menge, der sie predigen und die ihnen folgt, nicht einbüßen wollen. So suchen sie nach einer Geistesatmosphäre, die sie gewissermaßen nicht aus ihrem Taumel erwachen läßt, sondern darin erhält und steigert. Eine derartige betäubende Luft findet sich aber allerorts nur innerhalb der Clique. Die Bombastiker sind daher Leute, die sowohl sich selbst als auch Andere, gleichviel ob unbewußt oder halbbewußt, betrügen, indem sie sich in einen künstlichen Enthusiasmus hineinreden, und namentlich Allem und Jedem unbedingten Glauben schenken, was ihnen die Musiker ihrer Partei als baare Münze bieten. Da sich nun aber diese Anempfinder in ihrem Wahn, zu den Pionieren des menschlichen Fortschritts zu zählen, sowie in ihrem krankhaften Bedürfniß, irgend etwas überschwänglich zu vergöttern, hoch beglückt fühlen,

so daß sie (wie der Mensch überhaupt liebgewordenen Irrthümern) ihren Anschauungen um keinen Preis entsagen möchten, so wäre es ganz vergeblich, auf sie einwirken zu wollen; zumal da die von ihnen usurpirte Rolle ihrer Eitelkeit auf das höchste schmeichelt. Denn was könnte Dilettanten wohl mehr Zufriedenheit und schmeichlerisches Wohl- und Selbstgefühl verleihen, als die Gelegenheit, in ein fremdes Fach mit der Miene der Unfehlbarkeit hineinzupfuschen. Wir haben es hier also eigentlich nur mit Mystificirten zu thun, die in dieser Beziehung um so bedenklicher gestellt erscheinen, als manche von ihnen selbst von den eigenen Parteigenossen, namentlich von den darunter befindlichen Tonkünstlern im Stillen belächelt oder sogar geflohen werden, da sie Jeden, der sich ihnen naht, mit einem Schwall von Worten überschütten und gleichsam moralisch todt machen.

Um von dem panegyristischen Tiefsinn und dem Styl dieser Herren eine schwache Probe zu geben, mögen hier nur ein Paar Sätze des Herrn Dr. Friedrich Nietzsche mitgetheilt sein. Derselbe sagt (im 4. Stück seiner „unzeitgemäßen Betrachtungen", Verlag von Ernst Schweitzer 1876) von dem Bayreuther Unternehmen: „Es ist die erste Weltumsegelung im Reiche der Kunst: wobei, wie es scheint, nicht nur eine neue Kunst, sondern die Kunst selber entdeckt wurde. Alle bisherigen modernen Künste sind dadurch, als einsiedlerisch verkümmerte oder als Luxuskünste, halb und halb entwerthet; auch die unsicheren, übel zusammenhängenden Erinnerungen an eine wahre Kunst, die wir Neueren von den Griechen her hatten, dürfen nun ruhen, soweit sie selbst jetzt nicht in einem neuen Verständnisse zu leuchten vermögen. Es ist für Vieles jetzt an der Zeit abzusterben; diese neue Kunst ist eine Seherin, welche nicht nur für die Künste den

Untergang herannahen sieht." — Wem, dem Goethe's 2. Theil des Faust gegenwärtig ist, fielen bei der oben unterstrichenen Stelle nicht die Worte ein: „Am besten wär's, Euch zeitig todtzuschlagen", mit denen der Baccalaureus den Mephistopheles, den er für seinen alten Lehrer Faust hält, regalirt? Es ist überhaupt interessant wahrzunehmen, wie treffend Goethe, durch die Darstellung der damaligen jungdeutschen Hypergenialität in der Literatur, zugleich die jungdeutsche Romantik, wie sie sich gegenwärtig in der Musik gebärdet, anticipirend charakterisirte. In Anknüpfung an Wagner's beabsichtigte Kunstrevolution sagt Herr Nietzsche: „Wer von uns hätte nicht an dem widerlichen Götzendienste der modernen Bildung Hände und Gemüth besudelt! Wer bedürfte nicht des reinigenden Wassers, wer hörte nicht die Stimme, die ihn mahnt: Schweigen und Reinsein! Schweigen und Reinsein"; und weiterhin: „Das Reden und Lärmen, welches die bisherige Bildung von der Kunst gemacht hat — wir müssen es jetzt als eine schamlose Zudringlichkeit empfinden; zum Schweigen verpflichtet uns Alles, zum fünfjährigen pythagoreischen Schweigen!" Wollte Herr Nietzsche diesen letzten Vorsatz doch wahr machen, wie dankbar würde ihm die Welt sein! Ich bin aber gewiß, daß er hier mehr verspricht, als er zu halten vermag. Warum übrigens gerade „Schweigen und Reinsein" das Kennzeichnende für den Wagnerianismus sein soll, dürfte unerfindlich bleiben. Wir hörten von dorther seit Jahren einen unermüdlichen Chorus von hunderttausend Stimmen durcheinander sprechen, und daß Verhältnisse, wie das Siegmunds zu seiner Schwester Sieglinde, just Spiegel der „Reinheit" seien, dürfte der Welt ebenfalls neu sein. Herr Nietzsche ist jedoch über diesen Punkt in sich selbst so sicher, daß er fortfährt: „Im Ringe des

Nibelungen finde ich die sittlichste Musik, die ich kenne, z. B. dort, wo Brünhilde von Siegfried erweckt wird; hier reicht er hinauf bis zu einer Höhe und Heiligkeit der Stimmung, daß wir an das Glühen der Eis- und Schneegipfel in den Alpen denken müssen: so rein, einsam, schwer zugänglich, trieblos, vom Leuchten der Liebe umflossen, erhebt sich hier die Natur; Wolken und Gewitter, ja selbst das Erhabene sind unter ihr!" Wer an diesem hochtrabenden Unsinn noch nicht genug hat, der vernehme folgenden Spruch unseres Adepten: „Wagner hat, wenn ein medicinischer Ausdruck erlaubt ist, eine adstringirende Kraft (wirkt also etwa wie Eisenchlorid); insofern gehört er zu den ganz großen Culturgewalten. Er waltet über den Künsten, den Religionen, den verschiedenen Völkergeschichten, und ist doch der Gegensatz eines Polyhistors, eines nur zusammentragenden und ordnenden Geistes, denn er ist ein Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein Vereinfacher der Welt." Und wem auch dies noch nicht stark genug ist, für den fahren wir mit Nietzsche fort: „Der Betrachtende, vor dessen Blick eine Natur, wie die Wagners steht, muß unwillkürlich von Zeit zu Zeit auf sich, auf seine Kleinheit und Gebrechlichkeit zurückgeworfen werden, und wird sich fragen: was soll sie Dir, wozu bist denn Du eigentlich da?" Hier erweist sich unser Mann jedenfalls dazu beanlagt, es in Ton und Styl den Anbetern eines Dalai-Lama gleich zu thun. Dagegen werden wir wieder gründlich erheitert, wenn es von der Nibelungenmusik heißt: „Außer uns gesetzt, schwimmen wir in einem räthselhaften, feurigen Elemente, verstehen uns selber nicht mehr, erkennen das Bekannteste nicht wieder; wir haben kein Maaß mehr in der Hand, alles Gesetzliche, alles Starre beginnt sich zu bewegen, jedes Ding leuchtet in neuen Farben,

redet in neuen Schriftzeichen zu uns," oder wenn unser Panegyriker, auf dem betretenen Wege fortschreitend, folgenden Satz leistet: „Eine Traumerscheinung, dem Bilde der Natur und ihres Freiers ähnlich-unähnlich, schwebt heran, sie verdichtet sich zu menschlicheren Gestalten, sie breitet sich aus zur Abfolge (sic) eines ganzen heroisch-übermüthigen Wollens, eines wonnereichen Untergehens und Nicht-mehr-Wollens!" — Noch bedenklicher wird uns der Zustand und die Zahl der Pulsschläge unseres verzückten Visionärs, wenn er sagt, daß Wagner, auf dem Gipfel seines einsamen Titanenthums angelangt: „die Sehnsucht aus der Höhe in die Tiefe, das liebende Verlangen zur Erde, zum Glück der Gemeinsamkeit" empfunden habe, und daß es ihm, als er alles dessen gedacht, was er als Einsam-Schaffender entbehrt, so zu Muthe geworden, „als sollte er nun sofort, wie ein zur Erde niedersteigender Gott, alles Schwache, Menschliche, Verlorene mit feurigen Armen zum Himmel emporheben, um endlich Liebe und nicht mehr Anbetung zu finden, und sich, in der Liebe, seiner selbst völlig zu entäußern." — Ein Schleiermacher könnte von der Person des Heilandes, und von der Aufgabe desselben als Welterlöser, wohl sinnvoller, schwerlich aber in allem Uebrigen bezeichnender reden. Halten wir jedoch hiermit zusammen, daß Nietzsche im Verlaufe seiner Brochure seinen Abgott auf eine Höhe mit Geistern wie Aeschylos, Demosthenes, Luther, Goethe, Schiller und Beethoven stellt, daß ihm hiernach Wagner, als der Allumfasser so verschiedener Persönlichkeiten, größer ist, wie diese in ihrer Gesammtheit, so blieb ihm, als letzte Steigerung, eben nur noch die Zusammenstellung seines Ideals mit Christus, als dem Sohne Gottes übrig. Und dieser, im Felde der Musik am Schwulst sich dilettirende Held der Phrase ist nicht etwa

wie man erwarten dürfte, auch seinem übrigen Bildungsgang nach im Dilettantismus stecken geblieben, sondern soll sogar Professor der classischen Philologie an der Universität Basel sein. O Ritschl, Du Dahingegangener, dem Klarheit, Bestimmtheit und Schärfe im Denken und im Ausdruck Lebensluft und darum eine Sprache in Superlativen, Hyperbeln und weitabliegenden Bildern ein Gräuel war, was sagst Du zu diesem entarteten Sohne Deiner Wissenschaft? — Doch unsere Leser werden genug haben, und so wollen wir denn mit unseres Bombastikers Worten: „Wagner's Musik, als Ganzes, ist ein Abbild der Welt, sowie diese von dem großen ephesischen Philosophen verstanden wurde, als die Einheit von Gerechtigkeit. und Feindschaft", unsere Schilderung derjenigen Classe der Repräsentanten des modernen Musikzopfes für diesmal beschließen, die in Nietzsche einen ihrer gekennzeichnetesten Vertreter fand. Doch würden wir ein schweres Unrecht gegen zwei andere der bekanntesten Bombastiker der Partei begehen, wenn wir dieselben nicht hier noch wenigstens erwähnen wollten. Ich beschränke mich darauf, von jedem derselben nur eine bezeichnende Aeußerung anzuführen. Der Eine von ihnen — Wolzogen — belehrt uns dahin, (etwa vom Standpunkte 16 jähriger Pensionärinnen eines Mädcheninstitutes aus): daß nur wer Wagner liebe, ihn beurtheilen dürfe; und der Andere — Nohl — bespöttelt die gesittete deutsche Frau Professorin (als Gattungsbegriff genommen), und zwar aus dem Grunde, weil er voraussetzt, daß sich dieselbe von der blutschänderischen geschwisterlichen Umarmung, aus der Siegfried hervorgeht, mit Entrüstung abwenden werde. Doch wer weiß — vielleicht kommen wir durch Frauen-Emancipation und unsere weiblichen Studentinnen und Nihilistinnen zum Troste Nohl's noch eines Tages da-

hin, daß uns naturwüchsigere und mit stärkeren Nerven ausgerüstete Mädchen und Frauen beschert werden.

Von der dritten Klasse der Vertreter des modernen Musikzopfs, welche durch die Klopffechter der Partei repräsentirt wird, schwieg' ich am liebsten ganz; denn sie bietet nicht nur an und für sich ein geringeres Interesse, als die Fanatiker und Bombastiker, sondern wir finden sie auch außerhalb der Sphäre der Musik überall da verbreitet, wo sich fanatische Parteien, Cliquen und Coterien bildeten. Da sie sich jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielleicht zum ersten Mal in völlig ausgebildeter Organisation auch im Felde der Tonkunst zeigt, so möge sie, als ein frisch aufgeschossenes Unkraut mehr auf dem Boden modernen Kunstgetriebes, für ein paar Momente das culturhistorische Interesse unserer Leser fesseln.

Eines der vornehmsten Kennzeichen dieser großen Schaar der eigentlichen Schildknappen der Partei ist ihr äußerliches Gebundensein an deren Wohl und Wehe, namentlich das Verhältniß, in welchem sie in vielen Fällen durch die einfache Magenfrage zu der Coterie steht. Dies Geschlecht fristet nämlich sein Dasein meist in der Weise, daß es durch die Protection der tonangebenden Führer der Partei Carrière zu machen sucht, oder sich bei den von denselben beeinflußten Musikzeitungen anwerben läßt. Was namentlich die letzteren angeht, so wird jeder Unbefangene, der ihrem Treiben eine Zeit lang zugesehen, eingestehen müssen, daß diese Presse (die wahre und ächte Reptilienpresse, gegen welche die sonst mit diesem Namen beehrte ein unschuldiges Kind ist) eine Taktik Andersdenkenden gegenüber befolgt, die der jesuitischen und socialistischen Disciplin, sowohl hinsichtlich ihres moralischen Werthes, als auch bezüglich ihrer Speculation auf die Schwächen

der Menschen und die unlauteren Leidenschaften der von ihr zu bearbeitenden Menge, nichts nachgiebt. Es wird dort überhaupt nicht mehr ehrlich und mit offenem Visir gekämpft, wie in den Reihen der Fanatiker der Partei, sondern man fällt die Leute, die man zu Falle bringen möchte, in der Manier der Buschklepper hinterrücks an und unter Benutzung der verächtlichsten Mittel und Schleichwege.*) Verfolgt man die Art, in der von diesen Blättern solche Fachgenossen behandelt werden, die sich unterstehen, für eine eigene unabhängige Meinung dasselbe Recht zu beanspruchen wie ihre Gegner, so fällt einem unwillkürlich Goethe's Wort ein: er müsse, obwohl selbst ein Deutscher, doch eingestehen, daß der Deutsche durchschnittlich einen stärkeren Hang zur Gemeinheit besitze, als andere Nationen. Das Verfahren nämlich, welches in Fällen der obenerwähnten Art den Prügeljungen der Partei vorgeschrieben ist, die für den neudeutschen Musikschwindel einzutreten haben, ist folgendes. Zuerst läßt man den Mann der divergirenden Meinung die Macht fühlen, die man besitzt, und wartet ab, ob er, dadurch mürbe gemacht, etwa zu Concessionen oder Compromissen die Hand bieten werde. Um ihm dies zu erleichtern, nimmt man einen gelegentlichen Anlaß (sei es die Aufführung einer Composition des zu Bearbeitenden oder die Veröffentlichung eines seiner musikalischen, eines seiner schriftstellerischen Werke), um zu sagen, sie seien besser, als man nach allem Früheren erwartet, oder gar um anzudeuten, daß der bisherige Ungläubige mit seinem neuesten

*) Die hier zum erstenmal zusammengestellten Artikel über den modernen musikalischen Zopf erschienen ursprünglich vereinzelt in verschiedenen Monatsheften der „deutschen Revue" der Jahre 1878 und 79. Redaction und Verfasser erhielten in Folge der Veröffentlichung derselben anonyme Drohbriefe.

Product sich den Kämpfern für den musikalischen Fortschritt, sei es wissentlich, sei es unwissentlich, angeschlossen habe. Bethört dieser Lockruf denjenigen, an den er gerichtet ist, so stimmt, nach dem alten Spruch, daß über einen reuigen Sünder mehr Freude im Himmelreich sei als über 99 Gerechte, ganz Israel einen Lobgesang an und die Partei stellt den Proselyten (vorausgesetzt, daß er sich von nun an in irgend einer Weise als gefügiges Werkzeug von ihr gebrauchen läßt), der Welt feierlich als einen zu ihr neu Bekehrten vor. — Zeigen sich dagegen alle Versuche, den Harthörigen zu rühren, nutzlos und wagt ein solcher vermessener Einzelner, gegen den Strom zu schwimmen, d. h. seiner Ueberzeugung treu bleiben zu wollen, dann kehren unsere Schildknappen den Spieß um, der Name des verstockten Philisters kommt auf eine der höheren Orts ausgegebenen Proscriptionslisten zu stehen und die von dorther erschallende Parole lautet nunmehr: „bringt ihn um, schlagt ihn todt, gleichviel, ob in offenem Kampfe oder aus dem Hinterhalt." — Denn auch in diesem Kreise steht die bekannte Maxime: „der Zweck heiligt das Mittel" in voller Blüthe.*) Anders wiederum verfährt man gegen unabhängige

*) Hat doch mancher tüchtige Musiker, der sich den Forderungen der musikalischen Jungdeutschen nicht blind und willenlos fügen wollte, den Terrorismus, den diese wohldisciplinirte und ausdrücklich zum Kampfe organisirte Partei ausübt, durch den über Nacht erfolgenden Verlust seiner Stelle büßen müssen. Und zwar ist es nicht nur Künstlern in untergeordneten Stellungen so ergangen, sondern auch mancher verdiente und noch lebende Hofkapellmeister sah sich aus gleichen Gründen ganz unerwartet entlassen. Die Namen der in dieser Weise Gemaßregelten sind in aller Musiker Munde, und das gegen dieselben geübte Verfahren zeigt nur, wie sehr der musikalische Radicalismus bemüht gewesen ist, sich auch unter den Mächtigen dieser Erde seine Verbindungen zu sichern, um sich des Armes derselben zur Entwaffnung derer zu bedienen, die sich seinen Vorschriften

Männer, denen durch Stellenverluste nicht beizukommen ist. Gegen die Verfehmten dieser Gattung greift man zur Entstellung oder theilweisen Mittheilung von Thatsachen, man richtet Angriffe gegen sie, bei denen man sich den Beweis der Wahrheit des Behaupteten spart, oder man zieht den Privatmenschen, den Charakter in die Debatte, so wenig dieser auch bei den Dingen, um die es sich handelt, in Frage kommen mag. Wird hierbei von gegnerischer Seite die Verleumdung als das aufgedeckt, was sie ist, so schweigt man eine derartige Enthüllung vor der eigenen Partei todt; kommt sie aber dennoch an den Tag, so tröstet man sich mit dem bekannten: semper aliquid haeret! Rechnet man doch sogar auf die Anständigkeit der Gegner als auf einen Bundesgenossen, da man sehr wohl weiß, daß jene es unter ihrer Würde finden, Persönlichkeiten mit Persönlichkeiten zu erwidern und man somit versichert ist, daß man mit ungleichen Waffen kämpft, da die eigenen jedenfalls die wirksameren hinsichtlich des hervorzurufenden Eindrucks auf den blöden, skandalsüchtigen großen Haufen sind.*)

---

nicht unbedingt fügen. — Auch in dieser Beziehung hat jedoch der rechte Flügel unserer Jungdeutschen dem linken nicht allzuviel vorzuwerfen. Die Brahmanen bringen zwar nicht, (wie die radikaleren und darum noch weiter gehenden Wagnerianer) die ihnen nicht genehmen Fachgenossen um Amt und Brod, protegiren jedoch ebenfalls nur solche Persönlichkeiten, deren Hauptverdienst in ihrer blinden Zugehörigkeit zu ihnen besteht.

*) Da Thatsachen immer am unwidersprechlichsten sind, so kann ich nicht umhin, hier wenigstens eine Probe der Kampfesweise dieser Herren mitzutheilen. In den „Dresdener Nachrichten" vom 4. Januar 1878 war zu lesen, daß Liszt, Berlioz und Wagner für den Verfasser vorliegender Artikel eine „höllische Dreieinigkeit darstellten" und Wagner noch überdies der musikalische „Gottseibeiuns" für ihn sei. — Wie aber verhalten sich die Dinge in Wahrheit? — In meinen 1876 erschienenen „Italienischen Tondichtern" heißt es

Mit dem bisher Gesagten ist jedoch nur die eine Seite der Thätigkeit des Klopffechterthums geschildert, die andere gilt der Bearbeitung der emporwachsenden musikalischen Jugend und der unter dieser zu bewerkstelligenden Propaganda

---

S. 565, gelegentlich einer Besprechung Paganini's: „Wir werden uns am besten ein Bild von ihm machen, wenn wir ihn den Liszt des Violinspiels nennen, wie ich diesen wiederum als den Paganini des Clavierspiels bezeichnen möchte; und wie Liszt als Virtuos ohne Vorgänger und Nachfolger, d. h. eben einzig geblieben ist, so blieb auch Paganini als Geiger unerreicht und unvergleichlich." — Aber auch die Persönlichkeit Liszt's hat den Verfasser von jeher bezaubert und ich lernte den Mann geradezu lieben, als ich im Jahre 1857 einen Tag lang sein Gast auf der Altenburg war, woselbst er die Freundlichkeit hatte, mir seine „Hunnenschlacht" und „Graner Messe" aus der Manuscript-Partitur vorzuspielen; Werke, die bis zum letzten Takte mein gespanntestes Interesse erregten. Bei dieser Gelegenheit forderte er mich auch auf, ihm eine von mir componirte Cantate für Chöre und Orchester: „Die Zerstörung Jerusalems" zuzusenden, auf die ihn eine wohlwollende Kritik in der Brendel'schen Zeitung vom 20. Juni 1856 aufmerksam gemacht hatte und die bald darauf in Weimar zur Aufführung kam. — Man ersieht hieraus, als welche grobe Unwahrheit sich die oben angeführte geschmackvolle Bezeichnung meines Verhältnisses zu Liszt erweist. Nicht weniger erfunden ist die Auffassung meines Verhältnisses zu Berlioz. Als ich im Jahre 1867 in Paris anlangte, war einer meiner ersten Gänge zu dem Meister, den ich leider schon bettlägerig und leidend antraf, mit dem ich aber demungeachtet eine unvergeßliche Stunde verplauderte. Der Wunsch, die Bekanntschaft dieses bedeutenden Mannes zu machen, dessen Instrumentationslehre, das trefflichste Werk seiner Art, ich seit früher Jugend besitze, war so lebhaft gewesen, daß ich, um Weitläufigkeiten zu vermeiden, Frau Viardot-Garcia um ein schriftliches Wort an denselben gebeten hatte. — Wie ich endlich über Richard Wagner denke, mögen, statt weitläufiger Citate aus meinen gedruckten Schriften, nur ein paar darin zufällig herausgegriffene Worte darthun. In dem bereits 1869, also schon vor zehn Jahren, veröffentlichten ersten Halbband meiner „Tonkunst in der Culturgeschichte" stelle ich (S. 259 bis 262) Wagners „Tannhäuser" allen Musikern als ein Muster scenischen Aufbaues und poetisch-musikalischer

für die neue unfehlbare Lehre. Die Methode, nach welcher man hierbei verfährt, ersehen wir am besten aus ihren Wirkungen.

Ein alter Spruch sagt:

Wie Kirschen und Beeren behagen,
Muß man Kinder und Spatzen fragen!

Steigerung hin. Im zweiten 1870 veröffentlichten Halbbande desselben Werkes heißt es S. 527: „Wagner hat sich, auf gewissen Gebieten musikalischen Könnens, z. B. in der Instrumentirung, nach der Seite ihrer sinnlichen Klangwirkung hin und in der Kunst einer allmäligen Steigerung und eines sich immer höher gipfelnden Aufbaues großer Tonmassen, wie ihn das Finale des 1. Actes des Lohengrin und des 2. Actes des Tannhäuser zeigen, als genialer Meister bewährt. Gerade seine Verächter haben häufig das, was sie an Wagner öffentlich verdammten, ihm in der Stille abzusehen und, wie sie glaubten, unbemerkt anzuwenden versucht. Hätte Wagner auch nur das eine Verdienst, solche Gegner, unter denen sich die eigentlichen Repräsentanten der von ihm mit Recht gebrandmarkten „Kapellmeistermusik" befinden, als Leute, denen weiter nichts als die musikalische „Mache" zu Gebote steht, zu enthüllen, so hätte er nicht vergeblich gelebt und gestrebt. — Aber Wagner's Bedeutung ist nicht nur in seinen erfolgreichen Angriffen auf den Zopf der musikalischen Classicität, sondern auch in seinen eigenen Schöpfungen zu suchen. Wir reden hier natürlich nicht von den Arbeiten seiner Jünger und Nachbeter, denen der Zopf ihrer musikalischen Romantik nur an einer anderen Stelle baumelt, wie gewissen Vertretern der Classicität. Wagner selber jedoch ist kein Mann, der zu übersehen ist. Eine Persönlichkeit, über die soviel gestritten worden ist, eine Persönlichkeit, die ihre Kunstgenossen und ihre Zeit in so anhaltender und tief gehender Weise aufregt, gehört schon an und für sich zu den ungewöhnlichen Naturen. — Verdankt doch auch der Autor den Werken dieses Mannes manche Stunde wahren Genusses, so daß es ebenso sehr gegen die Pflicht der Dankbarkeit, wie gegen ein aufrichtiges Bekennen der Wahrheit sündigen hieße, wollte er dies nicht offen eingestehen." — — In der ersten Auflage meiner „deutschen Tondichter" vom Jahre 1870, S. 254, nenne ich Wagner das größte Talent der Gegenwart. S. 284 heißt es von Wagner: „Viele der leinen Kläffer, die unter den mitlebenden Musikern den Meister um-

Dies heißt in unserem Falle: wenn man junge Vögel einfangen will, muß man Vogelleim besitzen, an dem sie kleben bleiben, oder Süßigkeiten in Vorrath haben, auf die sie anbeißen. Solche Lockspeise ist der Jugend gegenüber nicht schwer zu beschaffen. So wenig gern sie es hört, wenn man ihr mit Mozart zuruft, daß nichts aus denen wird, die nicht schon als Buben unter der Fuchtel eines strengen Meisters gestanden, und es hernach mit dem Talent und der

---

ringen, verdienen als Talente jedenfalls nicht, Wagner auch nur die Schuhriemen aufzulösen." In der Brochüre „Musikdrama oder Oper", Berlin 1876, ist S. 23 zu lesen: „Im Instrumentiren und besonders in der charakteristischen Verwendung und geistvollen Mischung seiner Klangfarben ist Wagner Allen so sehr überlegen, daß sie sämmtlich, Meister wie Schüler, in dieser Beziehung von ihm lernen können." — Wie sieht es nun nach solchen Citaten, die ich noch lange fortsetzen könnte, mit unserem „Gottseibeiuns"-Manne aus? — Hatte der betreffende Herr meine Schriften nicht gelesen (unzugänglich sind sie nicht, da z. B. die „deutschen Tondichter" schon in vierter Auflage vorliegen), so handelte er leichtfertig, da die erste Forderung an einen Kritiker ist, daß er sich über die Dinge und Personen, über die er urtheilt, unterrichte. Waren sie ihm aber bekannt und er trat dennoch, wie geschehen auf, so überlasse ich dem Leser das über ein solches Verfahren zu fällende Urtheil! — Und zwar um so mehr, als das erwähnte Vorgehen absolut nicht dadurch entschuldigt werden kann, daß der Autor dieser Zeilen in den Schöpfungen der oben genannten drei Meister neben Lichtpartien auch Schattenseiten wahrnahm. Denn Jedermann sieht sofort ein, daß mir Tondichter, die ich in manchen Beziehungen ebenso warm anerkannte, als ich sie in anderen offen tadelte, immer noch durch eine himmelweite Kluft von jenes Herrn „höllischer Dreieinigkeit" geschieden bleiben mußten. Habe ich doch kaum jemals mit gleicher Schärfe über Wagner und Berlioz geurtheilt, wie jeder dieser beiden Meister über den Anderen; dennoch hat man die Genannten darum nicht verketzert. Sie gehörten freilich zur Partei, woraus denn wieder einmal recht deutlich hervorgeht, daß man von einem einseitigen Standpunkte aus Gefahr läuft, dieselben Dinge mit zweierlei Maaß zu messen.

Luft allein zwingen wollen*), so erfreut vernimmt sie es dagegen, wenn man ihr die Jahre eisernen Fleißes und eines mühsamen Ringens nach Bewältigung der Kunstform als überflüssig darstellt, indem man ihr sagt: „Verliert euere Zeit nicht an die Traditionen einer längst begrabenen Vergangenheit, sondern folgt vielmehr schrankenlos den Eingebungen eueres Genius, der euch allein den richtigen Weg zu führen vermag!“ — Beides geht den jungen Thoren glatt ein, denn wie schmeichelhaft und zugleich wie bequem ist es nicht, sich schon in der Schülerjacke als Genie anerkannt zu sehen und zugleich zu erfahren, daß man nichts mehr zu lernen brauche. Etwas instrumentiren können und dabei namentlich das überüppige moderne instrumentale Kolorit nach bekannten Recepten anwenden lernen, dazu die bei der Menge einschlagenden Effecte sich einprägen, vor allen solche, in denen es sich um wirksame Schlußtiraden, z. B. um den Schmachtando-Vorhalt und andere ähnliche banale Reclamen auf Beifall handelt, endlich bei Leibe nicht im Rayon einer Tonica und ihrer beiden Dominanten verweilen, sondern sich, wie es die Manier der Partei fordert, in einem unaufhörlichen Moduliren, gespickt mit enharmonischen Verwechslungen, verminderten Septimen-, Nonen- und Undecimen-Accorden, sowie mit übermäßigen Dreiklängen mit und ohne Septime form-, ziel- und zwecklos herumdrehen — und siehe: der große moderne Meister, oder doch der würdige Jünger eines solchen ist fertig! —

Freilich muß so ein armer Bursche die flüchtige Genugthuung, die ihm in jungen Jahren innerhalb der Clique zu Theil ward, oft mit einem ganzen verlorenen Leben bezahlen.

---

*) Wenn apokryph, so doch jedenfalls ganz in Mozarts Sinne.

Denn man sehe sich nur diese in Weltverachtung aufkeimenden und zugleich weltumwälzenden Genies nach zehn weiteren Jahren abermals an — sie sind dann durchschnittlich wohlfeiler zu haben! Jedenfalls haben sie die Vorhersagungen der Partei, ihrer überwältigenden Mehrzahl nach, nicht erfüllt, sondern sind spurlos von der Bildfläche der Zeit wieder verschwunden. Dies ist nur ganz natürlich. Nicht allein das Genie, auch das schöpferische Talent ist eine seltene Erscheinung in der Kunst; zu keiner Zeit aber regnete es Talente zu Dutzenden vom Himmel, wie es doch der Fall sein müßte, wenn jene Clique, die der Jugend schmeichelt, um sie in ihren Käfig zu sperren, recht hätte. Nun kann Jemand zwar auch ohne productives Talent ein recht tüchtiger, brauchbarer und selbst sehr verdienter Musiker werden, sei es als Kapellmeister, Lehrer, Theoretiker, Solist, Orchestermitglied oder Chorsänger; die Voraussetzung hierbei ist aber in allen Fällen, daß er eine tüchtige Schule durchgemacht und etwas Gründliches gelernt habe. Da dies unsere Genialen jedoch unter ihrer Würde fanden, so sehen wir sie, wenn endlich der Tag der Ernüchterung eintritt, in den kleinen Giftblättern ihrer Coterie untertauchen, wo ihnen wenigstens Gelegenheit wird, ihrem Ingrimm über ihre verlorene Existenz, wenn auch an die falsche Adresse gerichtet, Luft zu machen, oder wir finden sie unter den Satelliten wieder, die, vor den Triumphwagen der Häupter ihrer Partei gespannt, eine Bedeutung als Masse zu gewinnen suchen, die ihnen, als Einzelnen, zu erreichen versagt blieb.

So sehr man auch Jeden bedauern mag, den die Klopffechter der Neu-Romantik, zu seinem späteren Verderben in ihren Schafstall trieben, so wenig vermag man sich doch den hochkomischen Wirkungen völlig zu entziehen, welche jenes

ganze, in der geschilderten Weise bearbeitete jüngere Geschlecht in seinem Auftreten von dem Momente an hervorruft, da es die richtige Färbung in der Wolle erhielt. Am amüsantesten erscheinen unsere himmelstürmenden Jünglinge in der Zeit der Mauser, ich meine, wenn sich der der Schule entlaufene Juvenil als geborenes Genie zu fühlen und zu betragen anfängt. Man kann dann von ihm sagen, daß ihn der ihm eingeimpfte Fanatismus nicht nur beherrsche, sondern förmlich rüttele und schüttele, weshalb er in diesem Stadium auch mehr dazu neigt, die Beweise für die Göttlichkeit seiner Idole Andersdenkenden handgreiflich, als auf dem Wege der Debatte beizubringen. Sieht man sich zugleich das äußerliche Behaben dieser langgehaarten Burschen an, deren ganze Stärke meist auch nur, wie bei Simson, in dieser ihrer Lockenfülle besteht, achtet man auf ihre gespreizten und übertriebenen Manieren beim Gehen, Reden und Gesticuliren, vernimmt man die bei ihnen stehend gewordene Phraseologie, die sich in beängstigender Geistesarmuth Jahr aus Jahr ein in denselben Gemeinplätzen herumbewegt, so hat man den modernen musikalischen Zopf auch in der Gestalt vor sich, in welcher er sich in einer erst heranwachsenden Generation auszuprägen vermag. Gerade unter dieser Schaar von Jünglingen glauben wir den Goethe'schen Baccalaureus in immer neuen Exemplaren wieder aufleben zu sehen. Den „Vergangenheitsmusikern" und solchen, die mit den Alten meinen: vita brevis, ars longa, rufen sie zu:

„Hat einer dreißig Jahr' vorüber,
So ist er schon so gut wie todt."

Ersucht man sie, sich etwas rücksichtsvoller auszudrücken, so antworten sie:

„Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist!"

Verweist man sie auf die Unentbehrlichkeit der Kunstformen und der künstlerischen Erfahrung, so erwidern sie:

„Erfahrungswesen! Schaum und Dust!
Und mit dem Geist nicht ebenbürtig.
Gesteht! was man von je gewußt,
Es ist durchaus nicht wissenswürdig!"

Da bleibt dann freilich nichts übrig, als diesen, noch nicht hinter den Ohren trockenen Weisen mit Mephisto zuzurufen:

„Zum Lernen giebt es freilich eine Zeit;
Zum Lehren seid ihr, merk' ich, selbst bereit!"

oder die Herrchen wie Faust's Begleiter zu fragen:

„Ihr trugt wohl niemals einen Zopf?" —

Sehr erheiternd wirken übrigens die Phrasen und halben Eingeständnisse, mit welchen die Klopffechter des musikalischen Nihilismus, um gewisse Rückzugsbewegungen zu bemänteln, sich der Jugend gegenüber drehen und wenden, wenn der Moment eintritt (wie dies schon einigemal geschah), da ihnen von den Häuptern der Partei die Weisung zu Theil wird, die bisherige Taktik zu ändern, da sie nicht mehr zeitgemäß sei und gewisser Modificationen bedürfe.

Anfänglich hatte nämlich die ausgegebene Parole dahin gelautet, alles zu negiren, was nicht direct oder indirect zur weiteren Verherrlichung und Beglaubigung des Idols der Partei beizutragen geeignet sei. Man ließ daher von den Heroen deutscher Tonkunst nur diejenigen bestehen, deren man sich zu dem angegebenen Zwecke in irgend einer Weise bedienen konnte. Bach ward unter solchen Gesichtspunkten als der Abschluß der christlich-mittelalterlichen, oder auch der musikalisch-„architektonischen" Periode der Tonkunst hingestellt, womit man die Epoche einer damals noch berechtigten

Entwickelung der musikalischen Kunstformen bezeichnen und abgrenzen wollte. Man erkannte ihn somit eigentlich nur an, um das Recht zu gewinnen, alles, was sich *nach* ihm auf ähnlichen Wegen erging, als einen Anachronismus, als verspätet, abgethan und überlebt bezeichnen zu können. *Gluck* wiederum war als schüchtern stammelnder Vorgänger Wagner's auf dem Gebiete des *Musikdrama's* mit Nutzen zu verwerthen. Beethoven endlich (jedoch nur der Beethoven der mittleren und letzten Periode) mußte sich dazu gebrauchen lassen, als der Meister zu gelten, der in seinem dunkelen Drange, daher mehr instinctiv als bewußt, bereits nach jener Erlösung der Kunst aus der Tradition gestrebt habe, die erst dem Führer der Partei bewußt zu verwirklichen vorbehalten sein sollte. Auch eignete sich die neunte Sinfonie, als gesteigertester Punkt des Beethoven'schen Schaffens, trefflich zu einem Gradmesser der Schöpferkraft Wagner's, da dieser, wie die Parteisprache lautete, da, wo Beethoven aufhöre, schon begonnen habe, um hierauf in musikalische Siriusfernen über seinen Vorläufer hinauszugehen. Mit anderen Worten: Bach, Gluck und Beethoven wurden der Ehre gewürdigt, als die Stufen gelten zu dürfen, die zu dem Postament emporführen, welches das Standbild des Halbgottes trägt.

Kürzeren Prozeß machte man mit *Händel*, *Haydn* und *Mozart*, und zwar ward hier die Parole zum Theil von den Führern der Partei selber ausgegeben. Der Schöpfer des Messias und des Alexanderfestes ward als „der elephantenfüßige Händel" bezeichnet, um auszudrücken, wie plump und schwerfällig seine Musik sei; „Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter" und bei ihm sowohl, wie bei Mozart sollten „Flüchtigkeit in der Conception und in der Ausführung nach angeeigneter Routine ein Haupterklärungsgrund für den Cha-

rakter ihrer Werke sein.“*) Zu solchen Aussprüchen der Koryphäen der Partei stimmte es dann weiter völlig, wenn die in ihrem Dienste stehenden Journale äußerten, daß, rund herausgesagt, Mozart für die Geschichte der Oper von nur untergeordneter Bedeutung gewesen sei und daß es nöthig wäre, dies zu einer Zeit auszusprechen, in welcher ein Theil der Kritik immer noch fortfahre, den Don Juan als das erste aller musikalischen Dramen zu preisen, während Don Juan doch gerade vom Wagner'schen Standpunkte aus als ein sehr mangelhaftes Musikdrama erscheine**). Oder wenn Franz Brendel aussprach: Dem Publicum unserer Tage seien hauptsächlich Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, Robert Franz und Andere in Concerten vorzuführen, und zwar in der Weise, daß der Accent hierbei auf den späteren der genannten Meister ruhe; „dagegen werde es ganz falsch sein, Haydn's und Mozart's Werken eine gleiche Stellung anzuweisen. Die letztgenannten Beiden fingen für uns bereits an historisch zu werden, seien daher nicht mehr geeignet zum unmittelbaren Ausdruck des Zeitbewußtseins.“***)

Schade nur, daß der Verfasser der letzten Bemerkung nicht mehr die eigenthümliche Bewahrheitung seiner Anschauungen durch die Statistik erlebte! Aus von einem ernsten Musiker veranstalteten Uebersichten und Zusammenstellungen statistischer Natur ging nämlich hervor, daß die beiden obengenannten Meister, die Brendel vor nun schon 24 Jahren auf den Aussterbe-Etat glaubte setzen zu dürfen, in der jüngsten Gegen-

*) Beethoven von Richard Wagner. Leipzig, Verlag von Fritzsch 1870.

**) Brendel'sche Musikzeitung, Jahrgang 1852, Band 36, Seite 15.

***) Brendel'sche Musikzeitung, Jahrgang 1856, Band 45, Seite 99.

wart eine so erhebliche Anzahl neuer Auflagen erlebten, wie sie sonst vielleicht nur noch Beethoven zu Theil geworden sind, und daß namentlich Mozart in den letzten fünf Jahren stärker verkauft worden ist, als überhaupt irgend ein anderer schon verewigter oder noch lebender Componist.*) Der Schöpfer der Zauberflöte scheint denn also doch noch in einem recht lebendigen Verhältniß zum „Zeitbewußtsein" zu stehen, während zugleich ersichtlich wird, daß die Herren von der Partei einmal wieder voreilig gewesen sind.

Man hatte eben abermals eine jener Erfahrungen gemacht, die den musikalischen Zukünftlern und Nihilisten von Zeit zu Zeit die Veranlassung zu den Veränderungen ihrer Taktik geben, von welchen oben die Rede war. Daher beschloß man auch in dem vorliegenden Falle, d. h. auch Haydn und Mozart gegenüber, die alte Frontstellung zu verändern, da man nachgerade doch inne wurde, daß man auf dem bisherigen Wege Gefahr laufe, ganz erheblich an Terrain beim deutschen Volke zu verlieren. So ward denn Haydn als „der greise liebenswürdige Papa" bezeichnet, d. h. ein Meister gewissermaßen als halb altersschwach hingestellt, der heute noch alle Herzen verjüngt, während uns aus den Tondichtungen so vieler unserer, von der Bläße des Gedankens angekränkelten Neuesten ein vorzeitiges Altgewordensein anfröstelt. Noch stärker war die Schwenkung, die man Mozart gegenüber für opportun hielt. Dieser ward sogar unter die Vorläufer des Hauptes der Partei aufgenommen, wenn auch nur in dem Sinne, daß man auch ihn als einen Mann anzusehen habe, der in seiner Zeit ein Eröffner neuer Bahnen gewesen. Das Ueberraschendste

*) Dr. Espagne that mir dies im Januar 1876 aus von ihm eingeforderten Berichten von Verlegern und anderen ihm vorliegenden Acten und Beweisstücken dar.

hierbei war jedoch die Naivetät, mit der man auf das kurze Gedächtniß des Publicums speculirte. Das zünftige Musikzeitungs-Klopffechterthum, dem überhaupt jedes Erröthen oder Eingestehen eines Irrthums abhanden gekommen, gebärdete sich nämlich plötzlich, als wenn die Neu-Romantiker Mozart zu keiner Zeit unterschätzt, sondern stets als einen der größten Tondichter aller Zeiten gefeiert hätten, obwohl doch die Journale, in denen man den Meister Jahrzehnte hindurch als abgethan behandelte, in jeder Bibliothek zu finden sind und schon der Mann, der als der geistige Vater der ganzen Zukunftsmusik anzusehen ist: Hektor Berlioz, vor vielen Jahren im Journal des Debats äußerte: „Wenn ich Musik von Mozart höre, so drückt mich immer ein kleiner Alp, wenn ich aber Musik von Haydn höre, so drückt mich immer ein großer Alp!“ *)

*) Eine unparteiische Würdigung der Verhältnisse fordert übrigens hier die Bemerkung, daß sich die Schule Brahms, bezüglich ausnahmsloser Verehrung unserer großen classischen Meister, höchst vortheilhaft von den „Zukünftlern“ unterscheidet. Man beansprucht auch dort mit Recht eine fortgesetzte Berücksichtigung der Lebenden, ist aber darum doch weit davon entfernt, der Hälfte unserer großen Todten, mit Brendel, einen nur noch historischen Werth beizumessen. Dies hat die weitere gute Folge, daß man in Berlin und Leipzig auch die classischen Kunstformen nicht für so gänzlich abgethan ansieht, wie in Bayreuth und Weimar. Dagegen zeigt sich das beiden Schulen Gemeinsame (bei aller Verschiedenheit der besondern Schattirung einer jeden) im Vorwalten des Weltschmerzlichen, des Subjectiven und Ueberschwänglichen im musikalischen Fühlen und Empfinden ihrer beiderseitigen Tondichter. Von dieser Seite erscheint Wagner, mit Brahms verglichen, allerdings als der kühnere und männlichere Geist, da bei ihm der musikalische Ausdruck der Schopenhauer'sch-Hartmann'schen „Verneinung des Willens zum Leben“, (dieser getreuen Spiegelung des Weltschmerzes in der Philosophie) naturwüchsiger und großartiger ist, als bei seinem lyrischer und weicher empfindenden Fachgenossen.

Bemerkenswerth ist auch der Trugschluß, mit welchem das Klopffechterthum, nachdem ihm das neue mot d'ordre zugekommen, debütirte. Derselbe lautete, daß Mozart, weil er ein Genie wie Liszt, Wagner und Berlioz gewesen, auch, gleich diesen Meistern, ein Märtyrerthum auf Erden habe durchmachen müssen. — Man hatte einen ähnlichen Trumpf schon früher, bei einer Zusammenstellung Wagner's mit Beethoven, ausgespielt und damit viele Jahre hindurch, denen gegenüber, die nicht richtig zu denken vermögen, eine gewisse Wirkung erzielt. Damals lautete das, auch in der Gegenwart immer noch wiederholte Schlagwort: „Wagner's Anfeindungen durch das musikalische Philisterthum beweisen nur, daß er ein zweiter Beethoven ist, denn auch dieser ward von seinen beschränkten Zeitgenossen als ein kunstgefährlicher und überspannter Revolutionär verschrien." Die ungeheuerliche Logik solcher Sätze wird erst ersichtlich, wenn man die darin gezogene Consequenz zu ihrem concreten Ausdruck bringt. Denn dann können sie nur heißen: „Beethoven war ein von seiner Zeit verkannter Tondichter, folglich ist jeder von seiner Zeit verkannte Tondichter ein Beethoven," — ein Causal-Nexus, der ungefähr ebensoviel Wahrheit enthält, wie die Behauptung: der Türke ist ein Mensch, folglich sind alle Menschen Türken*)! —

Uebrigens ist es auch mit dem Märtyrerthum des Partei-Idols nicht so schlimm, als man glauben machen möchte. Kaum ein zweiter deutscher Meister hat von seinem

*) Daß wir hier nicht zu viel über die in der Partei Mode gewordene Identificirung Wagner's mit Beethoven sagen, mag unter anderem auch noch folgende, schon in der Brendel'schen Zeitung von 1852 (pag. 225) auf Wagner bezügliche Tirade darthun. Dieselbe lautet: „Es drängt gewisse Leute, die Stelle der früheren Gegner Beethoven's, deren Verblendung man jetzt kaum mehr begreift, zu übernehmen; es drängt sie, dem Gericht der Zukunft als spaß-

32. Jahre an ähnlich rapide Fortschritte in der Anerkennung seiner Zeitgenossen gemacht (eine Anerkennung, die sich bei den Parteigliedern bis zur unterschiedslosen blinden Vergötterung steigerte) als Wagner. Von 1845 bis 1878 ist die Künstlerlaufbahn Wagner's eine fast ununterbrochene Kette von Bühnen-Erfolgen und Auszeichnungen gewesen. So sehr wir uns auch hierüber freuen und namentlich auch darüber, daß wieder einmal ein großes Talent von Wagner's Art dergleichen schon bei Lebzeiten erfährt, um so mehr muß uns das mit diesen Thatsachen im absolutesten Widerspruch stehende Treiben der Partei empören, welche auch mit dem Märtyrerantlitz ihres Abgottes seit Jahrzehnten operirte und Humbug trieb. Weil nun aber auch in Sachen des Märtyrers Wagner der Widerspruch der Dinge, die Jedermann erlebte, mit der Phraseologie der Partei täglich schreiender zu Tage trat, so mußte man auch hier neuerdings einlenken und eine neue Parole ausgeben. Dieselbe läßt sich in die Worte zusammenfassen: der Rückschritt und sein lichtscheues Gefolge erlagen endlich den Keulenschlägen des unwiderstehlichen triumphirenden Siegfried! — Man sieht, der Umschlag ist

---

hafte Erscheinungen der Gegenwart sich zu überliefern." Auch hier haben wir also wieder den Mann, der nur darum ein Beethoven ist, weil er Gegner findet, und die letzteren werden einer fortgeschrittenen Zeit ebenfalls nur aus dem Grunde lächerlich erscheinen, aus welchem uns heute die Gegner Beethoven's spaßhaft vorkommen. — Wollten sich die tapferen Schildknappen bei ihrem Lanzeneinlegen doch lieber fragen, ob nicht jenes hundertfach sich wiederholende Hindeuten auf eine „Zukunft", die die Partei im voraus für sich gepachtet hat, der Nachwelt vielleicht doch noch „spaßhafter" und zugleich kennzeichnender für den Musikzopf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheinen werde, als einige bescheidene Zweifel an dem verkündigten Beethoven redivivus! —

ein etwas plötzlicher, dabei von sehr neuem Datum und der Triumph jetzt ebenso grenzenlos, wie früher das Märtyrerthum.

Grobe innere Unwahrheit ist überhaupt kennzeichnend für die Klopffechterei, deren Nichtigkeit in dieser Beziehung gerade dann am plumpsten zu Tage tritt, wenn sie sich in das Gewand feiner Ironie kleiden möchte. So hat ein Schildhalter dieser Sorte einmal eine Sammlung aller gegen seinen Herrn und Meister, wie er glauben machen möchte, geschleuderten Invectiven veranstaltet, gleichsam wie um darzuthun, daß seine Partei auch ihren Feinden ein Paroli mit Cavaliersanstand zu bieten weiß. Leider ist aber auch dies Machwerk nur Humbug und gehört zu jenen Fechterkunststückchen, durch die man auf das, vom Thatbestand halb oder gar nicht unterrichtete Publicum zu wirken hofft. Die tiefe innere Unwahrheit liegt nämlich hier darin, daß man, nachdem man selber zuerst das Unglaubliche auf dem Felde unparlamentarischen Gebahrens gegen alle die geleistet, die nicht den musikalischen Großcophta und seine Jünger für die ersten Menschen aller Zeiten erklären wollten, es plötzlich nützlich fand, den Spieß umzukehren. Um das Publicum in dieser Beziehung zu täuschen, stellte man einzelne Ausdrücke einer gerechten Indignation oder eines ebenso berechtigten Humors, durch welche gemäßigte und gelassene Männer sowohl die Uebertriebenheiten, wie jene auf Lug und Trug basirte Kampfesweise der Hyper-Romantiker kennzeichneten, zu einer Blumenlese zusammen. Man verschwieg natürlich, daß es sich hierbei seitens der citirten Autoren meist nur um eine Abwehr von Jahre lang von der Partei Wagner gegen dieselben gerichteten gehässigen Angriffen handelte und so lief das ganze Verfahren abermals auf eine neue Düpirung jener leichtgläubigen und schon so oft getäuschten Hälfte des Publicums hinaus,

welche man durch vieljährige Reclamen in dieser Beziehung mürbe gemacht und auf den Glauben an solche, ihm für Wahrheit dargebotene Spiegelfechtereien dressirt und vorbereitet hatte. Der Zweck aber dieses jüngsten Humbugs war lediglich der, der Neu-Romantik wieder einmal das Ansehen eines verfolgten Evangeliums des Heils zu geben und bei ihren Bekennern den bereits erblassenden Heiligenschein eines vorgeblich verkannten und verfolgten Apostels des Fortschrittes aufzufrischen. Ich sage „vorgeblich", weil auch das zur Schau getragene Leidensantlitz nur ein Aushängeschild ist. Denn von einem Dulderthum kann wohl schwerlich mehr in einer Zeit die Rede sein, in der man gerade dann mit dem Strome schwimmt und zum großen Haufen gehört, wenn man in die banalen Redensarten vom „Kunstwerk der Zukunft" und von den „überwundenen Standpunkten Händel's, Haydn's und Mozart's" mit einstimmt. Will man daher überhaupt von einem Märtyrerthum reden (auf das jedoch der Schreiber dieser Zeilen für sein Theil durchaus keinen Anspruch erhebt), so würde dasselbe weit eher bei denen nachzuweisen sein, die den Muth haben, sich der Mode und der Strömung des Tages, unbekümmert um die deßhalb gegen sie geschleuderten Schmähungen, entgegenzustellen. Doch können sich diejenigen, die als Vorkämpfer des Genies, dem sich überhebenden Talent gegenüber, thätig sind, damit trösten, daß sie jedenfalls mehr als ihre Gegner dazu berechtigt sind, sich „Zukunftsmusiker" zu nennen, indem sie die Dinge bereits *jetzt* objectiv, d. h. so sehen und beurtheilen, wie sie dereinst eine vorurtheilslose *Nachwelt* sehen und beurtheilen dürfte. Im übrigen vergleiche man nur die Sprache der Blätter der jungdeutschen Partei mit der Sprache der *unparteiischen* Musiker, wenn man sich überzeugen will, welche

Bewandtniß es mit der Ehrlichkeit eines Pamphlets hat, das sich vor dem Publicum in den Mantel sittlicher Entrüstung hüllt. Wollte man seitens derer, die nicht mit den Wölfen heulen, eine ähnliche Zusammenstellung vornehmen, so würde man damit nicht den Raum einer Broschüre, sondern den Umfang ganzer Bände füllen können und zwar durch einen Inhalt, der unendlich grobkörnigerer und unsittlicherer Art sein würde.*)

Es erübrigt noch, unseren Lesern das Typische in der Erscheinung der Mehrzahl der jüngeren Componisten zu charakterisiren, die dem Boden, auf den sich die modernste musikalische Romantik gestellt hat, entwachsen sind. Auch hier tragen die Paniere, unter denen gefochten wird, entweder die Inschrift Wagner oder den Namen Brahms. Da Wagner jedoch das so viel bedeutendere Talent ist, ja, ich möchte

*) Ich will hierfür nur ein Paar Beispiele, statt der unzähligen, die mir zu Gebote stehen, anführen. In der Brendel'schen Musikzeitung von 1853 schreibt Peltast: „Lindpaintner ist der Haupthemmschuh für jeden künstlerischen Aufschwung der musikalischen Oeffentlichkeit Stuttgarts. Die endliche Entfernung seiner Person ist die erste Bedingung für eine Aenderung zum Guten. Möge er nach Neapel reisen und den bekannten Spruch (Vedi Napoli e poi mori!) besser erfüllen, als es z. B. Theodor Doehler gethan." (Derselbe erkrankte im Herbste 53 in Neapel, ward bereits todt gesagt, erholte sich aber zum Leidwesen Peltast's wieder.) — Gelegentlich einer Aufführung von Compositionen Wagner's, Schumann's und Liszt's in Süddeutschland wird die zufällige Abwesenheit Lachner's mit den zartsinnigen Worten illustrirt: „Lachner aus Mannheim war nicht anwesend, man sagt er habe die — Gelbsucht!" (Brendel'sche Musikzeitung vom 14. October 1853). — Ich griff zu Beispielen aus so früher Zeit, um darzuthun, daß die Partei schon vor 25 Jahren sich ebenso geistreich, witzig und human ausdrückte wie heute. Dennoch verhält sich das, was sich ihre Blätter damals erlaubten, gegen das, was sie heute für zulässig erachten, wie ein Pianissimo zu einem Fortissimo.

sagen, der einzige wirkliche musikalische Charakterkopf, den die Gegenwart besitzt, so ist auch seine Einwirkung auf deutsche und ausländische Componisten eine unendlich stärkere, als die von Brahms, neben dem sich noch manches andere, derselben Richtung angehörende tüchtige Talent als besondere musikalische Individualität zu behaupten vermag.

Der Einfluß Wagner's dagegen beschränkt sich nicht allein auf die Grenzen seiner Partei, sondern reicht selbst noch in das feindliche Lager hinüber. Zwar will man dies drüben nicht eingestehen; man kann es demungeachtet erleben, daß die Herren, die heute voll classisch-sittlicher Entrüstung Wagner angreifen, morgen mit den, dem Verfehmten abgelauschten Effecten in irgend einer ihrer neuesten Compositionen hervortreten. Noch zwingender wirkt natürlich Wagner als Vorbild auf die Seinen. Die wirklichen Talente darunter, z. B. ein Anton Rubinstein und Goldmark, wahren sich wenigstens noch einen Schein von Selbstständigkeit, obwohl sich auch bei ihnen das, was die Wagner'sche Manier musikalisch kennzeichnet, in Notenbeispielen unwidersprechlich darstellen ließe. Geringere Talente dagegen stehen so gänzlich unter dem Banne der Persönlichkeit und unter dem Einflusse der musikalischen Ausdrucksweise, Stimmung und künstlerischen Manier des Mannes, der der Tonkunst unserer Tage ihre Signatur gegeben hat, daß ihre Arbeiten mit denen Wagner's verglichen, nur noch wie schlechte, verwischte Abklatsche nach einem unendlich deutlicheren und charakteristischeren Originale erscheinen, oder sich zu diesem verhalten, wie die ärmlichen Versuche bloßer „Anempfinder" (um mich eines Goethe'schen Wortes zu bedienen), denen man überall nachweisen kann, wo sie die Motive zu ihren Machwerken her haben, zu Dichtungen voll Mark und Nachdruck. Wagner

darf sich, wenn er die Musikdramen dieser seiner officiellen oder nichtofficiellen Jünger hört, getrost sagen, ohne mich und ohne das, was sie sich aus dem Meinigen angeeignet, würde keiner jener Herren der Welt etwas mitzutheilen haben. Dazu kommt endlich, daß diese Fortgeschrittensten unter den Fortschrittlern „den Tyrannen noch übertyrannen", ich meine, daß sie das, was uns schon in den letzten Arbeiten Wagner's als ein Zuviel berührt, noch weiter steigern, als das Vorbild selber, da sie ihm eben nur auf diese Weise ähnlich zu werden glauben.

Weit mehr und noch weit prägnanter ausgeprägt, als in Wagner's eigenen Werken, begegnen wir daher auch in den Schöpfungen dieser seiner Jünger jenen Merkmalen musikalischen Verfalls, die ich in diesen Blättern als den modernen musikalischen Zopf bezeichnete.

Wenige Worte, denen ich vielleicht an einem anderen Orte einmal eine weitere Folge gebe, müssen hier genügen. — Man weiß, daß in den Zeiten des ausgebildetesten Rococos die gewundene Linie in der Architektur für schöner erklärt wurde, als die grade. Es war dieselbe Epoche, in der man die kostbare antike Deckenverkleidung der Pantheonshalle in Rom zerstörte, dagegen die schlangenartig gewundenen Säulen, die gebrochenen Giebel, die geschweiften Linien, die schneckenhausartigen Verzierungen, die zwiebelförmigen Thurmbekrönungen, sowie, an Stelle wirklicher organischer Gliederung, eine stylloſe Ornamentik oder eine flache architektonische Decoration mit Vorliebe hervorzukehren begann.

Allen diesen, aus subjectiver Willkür und völligem Vergessen der Aufgaben der Kunst hervorgeschossenen Auswüchsen des Zopfes begegnen wir auch in jener Schule, die die letzten Consequenzen eines zügellos gewordenen Subjectivismus in

der Tonkunst zieht. Der in Halbtönen sich brechende weichliche chromatische Tonumriß verhält sich in der Musik zu dem, ohne Umwege und meist in Ganztönen fortschreitenden männlich kräftigen diatonischen Tonumriß genau so, wie sich in der Architektur die gewundene zu der ungebrochenen geraden Linie verhält. Wie aber im Zeitalter des Zopfes in der Architektur die gewundene Linie für interessanter galt, als die grade, so gelten bei den Vertretern des modernen musikalischen Zopfes chromatische Stimmführungen und chromatisch sich fortwindende Melodien für geistreicher und anziehender, als diatonische; ja, die letzteren hält man, obwohl sich die großen Meister unserer Genie-Epoche ihrer mit ausgesprochenster Vorliebe bedienten und nur in Ausnahmefällen zur Chromatik griffen, für gewöhnlich und ausdruckslos. Ganz Aehnliches ist bezüglich der musikalischen Modulation heute der Fall. Auch hier geht man nicht mehr den directen graden Weg von der Tonika zu ihren beiden Dominanten oder zu ihren nächstverwandten Molltonarten und dann in gleicher Weise weiter nach entfernteren Tonarten, sondern schreitet entweder sprungweise fort, oder windet sich, mittelst enharmonischer Verwechslungen und übermäßiger und verminderter Accorde, durch eine Kette nie sich auflösender, sondern immer wieder neue Auflösungen fordernder Harmonien hin, die ebensowenig von einer festen Basis ausgehen, als nach einem vorgesetzten Ziele hinstreben. Die Folge hiervon ist, daß solche ins Grenzenlose schweifende Tonsätze nicht mehr als Kunstwerke wirken (denn mit dem Begriffe des Kunstwerkes ist auch immer derjenige der künstlerischen Begrenzung unzertrennlich verbunden), sondern als Ergüsse bloßer Launen, die der Zufall gängelt und denen darum ebenso sehr alle Uebersichtlichkeit, als Nothwendigkeit und innere Wahrheit

mangelt. Wem aber sollten hierbei nicht jene unwahren, weil durch den künstlerischen Organismus nicht geforderten gebrochenen Giebel einfallen, die dem Zwecke eines Giebels, eine Façade nach oben abzuschließen, geradezu Hohn sprechen; wem nicht die eingemauerten, nur decorativ aufgeklebten Pilaster, die nichts mehr tragen, oder die gewundenen Säulen, die keiner Ordnung mehr angehören, sowie andere Bildungen der Willkür, die ich oben als kennzeichnend für das Zeitalter des Rococo in der Architektur anführte? — Und ist denn nicht auch in so vielen Schöpfungen der jungdeutschen Tonschule, an Stelle einer organischen Gliederung und Uebersichtlichkeit, die die Grundbedingung aller Naturwahrheit und Schönheit in der Kunst ist, ein formloses Chaos getreten, das, wie in der entsprechenden Architektur, seine innere Hohlheit durch einen decorativen Aufputz: nämlich durch eine blendende, gesuchte und das Ohr bestrickende Instrumentirung oder durch eine Ueberladung mit harmonischen Würzen und rhythmischen Seltsamkeiten verbergen will? —

Will man sich gegen eine solche Parallele unter dem Vorgeben auflehnen, daß die Architektur eine nach ganz anderen Gesichtspunkten zu beurtheilende Kunst sei, als die Musik so hat man sich erst recht in Trugschlüssen verfangen. Die Kunst — wie ihre Geschichte, wie die Aesthetik und vor allem die Wiederholung vollkommen übereinstimmender Gesetze in Werken der verschiedensten Künste beweisen — ist ein und dieselbe Substanz; die verschiedenen Künste sind nur deren verschiedene Manifestationen. Hieraus aber geht hervor, daß das, was in allen Künsten gilt, auch für die Musik gelten muß, falls dieselbe nicht überhaupt auf den Namen einer Kunst verzichten will. Man fordert übrigens eine Ausnahmestellung für die Kunst, die man selber treibt, immer nur

dann, wenn man sich mit ihr in eine Sackgasse verrannt hat und nun, um sich und Andere hierüber zu täuschen, nach Beschönigungen und Verschleierungen einer derartigen Situation sucht. Die in solchen Lagen vorgebrachten Reden werden pro domo gehalten, können jedoch nur der Unwissenheit imponiren; Kundige zucken darüber die Achseln. Geradezu erheiternd aber wirkt es, wenn man noch einen Schritt weitergeht und eine extreme Richtung damit rechtfertigen will, daß man die eigene Kunst wieder in sich selber spaltet, indem man ihre Entwickelung, die notorisch in allen Künsten eine identische und organische gewesen, in zwei unorganisch getrennte Hälften theilt und somit anders auffaßt, als die Geschichte aller übrigen Künste. Dies geschieht, wenn man auf die schon erwähnte Phrase zurückkommt, daß die Musik bis zu Bach einen vorwaltend musikalisch-architektonischen Charakter behauptet habe und eigentlich erst mit Beethoven eine wahrhaft beseelte und gedankliche Kunst geworden sei. Dergleichen heißt entweder dem gesunden Menschenverstand und den durch die Kunstgeschichte gewonnenen Erfahrungen ins Gesicht schlagen, oder sich selber und dem großen Publicum Sand in die Augen streuen. Ein unabhängiges Urtheil erkennt diese Dinge als das, was sie sind: als Seifenblasen, die bei näherer Betrachtung platzen.

Dies wird jedoch nicht hindern, daß man, wie bisher, so auch ferner sich in einen Mantel tiefsinnig klingender Aussprüche hüllen wird, die mit dem Schwergewicht von Orakelsprüchen der staunenden Welt verkündet werden. Dieselben dürften jedoch auch in Zukunft Niemand täuschen, als diejenigen, die getäuscht sein wollen. Für Unbefangene dagegen sind die bekannten Redensarten von der, zur modernen Tondichtung im Gegensatz stehenden „absoluten Musik" und den

„specifischen Musikern" nur Kennzeichen des musikalischen Zopfes; für sie ist auch das principielle Umgehen des Da capo im Sonatensatz — wahrhaftiger Zopf; das „Leitmotiv" — Zopf; das, Orchestercompositionen, unter der Bezeichnung „Programm" aufgenöthigte Anhängsel — leibhaftiger Zopf; die „unendliche Melodie" (diese contradictio in adjecto) — hochkomischer Zopf; die durch Notenbeispiele so leicht kenntlich zu machende moderne musikalische Manier — das echte Wahrzeichen des Zopfes; die Auffassung ewiger Kunstformen als willkürlicher Zeitschablonen — ein in andern Künsten längst antiquirter Zopf; der Begriff „Zukunftsmusik" endlich (gleichviel ob erfunden oder annectirt) der Zopf aller Zöpfe! — Ist man wirklich so blind, daß man glaubt, die Nachwelt werde es nicht eines Tages belächeln, daß man schon im Voraus auf sie Beschlag gelegt und Plätze in ihrer Mitte abonnirt hat? Oder sie würde die mit Händen zu greifenden Ansätze zum Zopf, die sich in allen übrigen Kennzeichen der Partei offenbaren, nicht mit unbefangenem Auge dereinst als das erkennen, was sie in Wahrheit sind?

Und verräth denn der Glaube der Heißsporne unter unseren musikalischen Jungdeutschen, daß ein einzelner Mensch die Kunst allein besessen, die ganze übrige Kunst aber nur Vorstufe zu ihm gewesen — etwa weniger den Zopf? — Selbst die Sonne, das strahlende Gestirn des Tages, zeigt Flecken; nur Wagner ist für die Adepten der Partei fleckenlos! — Wir würden uns für keine wahren Verehrer von Haydn, Mozart und Beethoven halten, wenn wir des ersten Messen, des zweiten früheste Clavierſonaten und Sinfonien und des letzten „Christus am Oelberge" ihren unsterblichen Schöpfungen gleichstellen wollten. Auch Goethe schrieb nicht blos einen Tasso und einen Faust, sondern daneben eine

„Stella" und einen „Großcophta". Nur der Meister in Bayreuth hat nie eine schwache Stunde gehabt und knierutschende Anbetung ist für die Welt das einzige ihm gegenüber gebotene Verhalten. Wagner dagegen (und man darf von ihm nicht sagen, daß er sich unterschätze) stimmt doch nicht ausnahmslos in alle diese Byzantismen seiner Satelliten ein. Er erkennt z. B. den Rienzi nicht mehr als ein Werk an, das seiner würdig sei, und seine Umarbeitungen gewisser Scenen im Tannhäuser erregen uns sogar die Besorgniß, daß sein Glaube an die Verbesserungsfähigkeit dieser oder jener seiner früheren Schöpfungen, ihn eines Tages, zum Nachtheile derselben, zu weit führen möchte.

Denke man doch nur nicht, daß des Tondichters eigene Partei ihn an dergleichen verhindern würde; denn innerhalb dieser ist die Zahl der unbedingten Ja-Sager, und jede neue Laune des Meisters als eine welterlösende That Bestaunender heute noch die Majorität. Wer das bezweifeln sollte, dem wollen wir hier nur einige, aus den beiden letzten Jahren herrührende Aeußerungen seiner Trabanten dieser Gattung anführen. Herr Nohl, der im Jahre 1877 einen „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" herausgab und die Zueignung an Wagner mit den Worten beginnt: „Dem Meister der Meister!", schließt das ebenfalls an Wagner gerichtete Vorwort seines Buches mit der Tirade: „Wer hat uns heute jene Hellung in unserer Kunst gebracht, von der schon Goethe sehnlich zutrauend träumte? — — Wer hat uns das innerste Geheim (sic!) unseres Daseins erleuchtet und innerhalb der Kunst sozusagen, wie einst Beethoven die Seele, uns den ganzen Menschen wiedergegeben und auf das eigentliche Fundament seiner Art und Entwickelung gestellt? — Lassen Sie mich auch hier schweigen, schweigen

von dem hehren Besitz, den Sie mit „Bayreuth" der Nation und der staunenden Menschheit geschenkt haben." — Das ist der Ton, den diese Menschen ihrem Götzen gegenüber anschlagen und von der Welt fordern. Ein anderer Byzantiner dieses Schlages äußert sich im Jahre 1878 in fast kindlicher Naivetät dahin: „Mir ist während meines Aufenthaltes im „Wahnfried"*) eine neue Welt aufgegangen: dieser Mann weiß so viel und hat soviel Geist, daß er damit vier ganze Facultäten in die Tasche steckt!" Merkt euch dies avis au lecteur, ihr ordentlichen und außerordentlichen Lehrer an unseren deutschen Hochschulen! In einem 1878 erschienenen Artikel fragt Nohl: „Ist nicht die Verklärung Isoldens, die unsäglich seelig zum Himmel erhebende Weise der sich selbst opfernden Brünnhilde sozusagen eine freigewordene religiöse Poesie, wie sie voll der mächtigsten Charakteristik und der höchsten Intuition in den Passionen und Cantaten Bach's tief innen als letzte bewegende Kraft steckt?" — Man stelle sich vor, was unser großer ehrenfester Meister Sebastian Bach wohl dazu sagen würde, wenn er heute von den Todten auferstehend, sich von Herrn Nohl für das Lieben, Sehnen und Begehren der Wagner'schen Isolden und Brünnhilden verantwortlich gemacht sähe, und zwar noch dazu unter Bezugnahme auf seine von hehrster heiligster Gesinnung erfüllten Cantaten und Passionen! — Goethe lehnte seiner Zeit die ihm von dem poetisch-romantischen Jungdeutschland, mit Anknüpfung an seinen Faust angetragene Vaterschaft dieser Partei kräftigst ab. Bach und Beethoven sind den Zudringlichkeiten des musikalisch-romantischen Jungdeutschlands gegenüber nicht in der gleichen glücklichen Lage, da sie nicht mehr

*) Bekanntlich Wagner's Villa in Bayreuth.

unter den Lebenden weilen und daher Alles, was ihnen von dem heutigen Epigonenthum angedichtet wird, geduldig und schweigend über sich ergehen lassen müssen.

Doch was kann uns an Männern, wie Nohl und Nietzsche, denen der Schwulst absolutes Lebensbedürfniß ist, überhaupt noch überraschen? Wundern wir uns doch nicht einmal mehr darüber, daß sie Nachbeter fanden. Es würde uns im Gegentheil unverständlich sein, wenn es anders wäre, da bekanntlich auf halbgebildete und unselbstständige Geister nichts ansteckender wirkt, als das Geklingel der hohlen Phrase. Wie lustig diese aber selbst noch im Jahre 1878 erscholl, davon mögen ein Paar Beispiele einen leisen Begriff geben. Wir finden in einem salbadernden Blättchen der Partei unter Anderem folgenden unglaublichen und geschmacklosen Wortschwall: „Die Kunst lehrt durch Beispiel. Im Beispiele leben wir auf den Wellen des Blutes der Phantasie. So bereichert sich unser Horizont durch den nothwendigen Wechsel, und wir entwickeln uns je nach dem Gehörten zum Guten oder Schlechten." An einer anderen Stelle desselben Blattes begegnet uns der Nonsens: „Geniale Thatkraft möchte so alles mit der Gedankenflugesschnelle erhaschen. Könnte sie das, so knotete sie mit der Willenshand (sic!) der Phantasie des Lebens langen Faden zu einem Knäuelpunkte zusammen. Das liegt aber nicht in dem Wesen des Irdischen, welches sich eben nur in der Zeit abspinnen kann."

Dies alles erreicht jedoch noch nicht einen weiterhin folgenden Satz desselben, allerorts für Wissenschaftlichkeit (difficile est satiram non scribere), Correctheit im Ausdruck und logisches Denken eintretenden Bombastikers. Derselbe lautet: „Schaffend, ausführend und aufnehmend taucht die Phantasie den wirklichen Menschen in den Aether dieser Welt,

daß seine Lungen ihn auffaugen und sein Blut gereinigt werde. So regenerirt tritt er dann als ein Anderer, Gebesserterer in die Alltagswelt zurück." *)

Wer möchte da nicht mit Shakespeare's Mercutio ausrufen: „Der Henker hole diese phantastischen, gezierten, lispelnden Eisenfresser! Was sie für neue Töne anstimmen? — Ist das nicht ein Elend mit diesen Modenarren, die so stark auf neue Weise halten, ohne jemals weise zu werden?" —

*) Tonkunst von 1878. Nr. 32, 42 und 43.

VI.

Richard Wagner
der Führer und das Haupt der Talente des musikalischen Jungdeutschlands.

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte."

Die Gegenwart hat eigentlich nur ein einziges hervorragendes und in größerem Style angelegtes musikalisches Talent aufzuweisen. Vielen gegenüber ist es heute noch nothwendig zu betonen, daß dieses, in unseren Tagen allein in Wahrheit Epoche machende Talent Richard Wagner heißt. Wagner ausschließlich ist es, der seit ungefähr zwanzig Jahren dem gesammten musikalischen Leben das besondere Gepräge seines Wesens und seiner Eigenthümlichkeit aufdrückt; er auch ist es, dessen geistige Signatur, mehr oder minder versteckt, die Partituren der meisten seiner Zeitgenossen tragen. Wir zogen es daher auch vor, statt von einer Mehrzahl von Talenten innerhalb der Tonschule der Neu-Romantiker zu reden, uns mit jenem einen dominirenden und den Ausschlag gebenden Talente zu beschäftigen, welches die übrigen alle in seinem Gefolge hat; dagegen der Letzteren nur insoweit zu

gedenken, als ihr Zusammenhang mit der von Wagner eingeschlagenen Richtung nachweisbar ist.

Natürlich kann eine Beurtheilung Wagner's an dieser Stelle, von welcher aus dieselbe unter dem besonderen Gesichtspunkte erfolgt, den Einfluß des hervorragendsten Talentes der Gegenwart auf seine Schule im Guten und Schlimmen nachzuweisen — oder eine Kritik des Meisters innerhalb des Raumes einer Brochüre weder eine erschöpfende, noch eine abschließende sein. Fragt es sich doch in dem vorliegenden Falle sogar, ob die Mitlebenden überhaupt schon im Stande sind, einen zeitgenössischen Meister, dessen Auftreten durch den tiefsten Einschnitt bezeichnet wird, der seit etwa einem Menschenalter in das Musikleben der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erfolgte, selbstlos und unbefangen zu beurtheilen? — Aus diesem Grunde macht denn auch der Verfasser dieser Zeilen keinen Anspruch auf irgend eine Infallibilität seiner hier ausgesprochenen Meinungen, glaubt jedoch andererseits um so bestimmter der Ueberzeugung Worte leihen zu dürfen, daß, wenn überhaupt schon in der Gegenwart Jemand einer vorurtheilslosen Beurtheilung Wagner's sich anzunähern im Stande ist, Niemand mehr dazu befähigt sei, als der Aesthetiker und Kunsthistoriker. Ihn zwingt, mehr als alle übrigen Fachgenossen, schon sein Beruf dazu, alles Persönliche und Subjective bei der Beurtheilung von Kunsterscheinungen auszuschließen, und dieselben einer Kritik sine ira et studio zu unterwerfen. Wie sollte auch denjenigen, der gewohnt ist, die Dinge in ihrem Zusammenhange zu schauen, (daher nicht blos im Rahmen der Gegenwart, oder von dem Standpunkte einer der aus dieser Gegenwart zufällig geborenen Parteien aus) ein mit Nothwendigkeit Gewordenes und von lange her im Werden der Musik Vorbereitetes, wie es die jungdeutsche

Tonschule repräsentirt, in Zorn oder leidenschaftliche Erregung versetzen? Es würde ihm ebenso sinnlos erscheinen, als wollte er sich darüber ereifern, daß in einem tropischen Klima andere Pflanzengeschlechter und vegetabilische Formen zu Tage kommen, als in der gemäßigten Zone, oder sich darüber aufhalten, daß die, schon von ferne durch ihr blendendes Colorit und ihren Glanz das Auge bestechenden Camellien nicht auch den himmlischen Duft des in die schlichtesten Farben gekleideten Veilchens besitzen!

Jedenfalls darf ich von mir sagen, daß ich dem Emporkommen Wagner's seit 1848, in welchem Jahre er mir durch die Aufführungen seines Tannhäuser in Dresden, der mich damals ganz hinriß, zuerst bekannt wurde, zunächst mit der uneingeschränkten Begeisterung der Jugend, in einem späteren Stadium dagegen mit dem gespannten und doch zugleich objectiven Interesse des Kunsthistorikers gefolgt bin. Gerade aber dieses geläuterte, nicht mehr, wie ehemals, blos subjective, sondern zu einer Principienfrage gesteigerte Interesse hat mich davor bewahrt, mich jener marktschreierischen Zunft zuzugesellen, die der Menge — gleichsam wie von dem hohen Brettergerüste einer Bereiterbude herab — den Ruhm ihres Meisters durch das Sprachrohr und unter dem unablässigen Schall der großen Trommel verkündet; nicht weniger jedoch ward ich dadurch auch davor behütet, jemals das machtvolle Talent und die enorme kunsthistorische Bedeutung des Mannes Wagner in gleicher Art zu unterschätzen, wie dies vielfach von seiten der extrem *classischen* Partei in der Musik geschehen ist. Auf diese Weise erklärt sich's denn auch, daß ich 1877 in Bayreuth, bei meiner Anwesenheit daselbst zur dritten Darstellung der Nibelungen-Trilogie, gelegentlich zu einem warmen *Verfechter* Wagner's ward, und zwar gerade gegen solche

Fachgenossen, die, ihrer allgemeinen Richtung nach, mir ziemlich nahe standen, aber in ihrer Erregung über Manches, was auch mir widerstrebt hatte, das Kind ohne Weiteres mit dem Bade ausschütten wollten. Doch weder der Zuruf: „Auch Du, Brutus?“ noch meine, durch die Freunde erfolgende Bezeichnung, als „ein neugebackner und neubekehrter Wagnerianer“ konnten mich dabei auch nur einen Augenblick beirren.

Und ermöglicht denn nicht gerade ein solches sich Freihalten von der Borniertheit, feigen Gegenseitigkeit und schamlosen Liebedienerei, welche in den verschiedenen Cliquen herrschen, erst in Wahrheit ein wirkliches Urtheil über einen bedeutenden Menschen und Künstler? Wie kann derjenige, dem alles sich nur durch die gefärbte Brille eines Vorurtheils darstellt, welche ihm sein Parteistandpunkt aufnöthigt, (gleichviel ob für oder wider) noch sagen, daß er die Dinge sehe, wie sie sind? Sollte nicht vielmehr ein solcher dazu im Stande sein, der sich seinen Standpunkt über den Coterien wählt, und es hierdurch ermöglicht, seine Urtheilskraft den trüben, den Blick verschleiernden Nebeln und narkotisch betäubenden Dünsten zu entziehen, welche das echauffirte Getriebe der Parteien regelmäßig zur Folge hat?

Ich halte mich deshalb auch in einem gewissen Sinne für einen weit besseren Wagnerianer, als manche der enragirtesten Anhänger des Tondichters, deren blinde und unterschiedslose Abgötterei und Speichelleckerei nur Ekel und Opposition erregt und dadurch den Meister, dem sie doch nützen soll, entweder lächerlich macht oder ihm Schaden und Abbruch thut, indem sie die Zahl seiner Gegner vermehrt. Jede Beurtheilung überhaupt, die an ihrem Gegenstande nicht mehr hervortretende und zurücktretende Seiten, keine Schatten und Lichter, kein Bedeutendes und kein Nebensächliches mehr unter-

scheidet, hört auf, Kritik zu sein; sie erweist sich nur noch als ein blöder Götzendienst, als ein kindisches oder gedankenloses Nachbeten einer hohlen Phraseologie, welche, höchst persönliche Zwecke im Auge habende Führer einer, ihnen stumpfsinnig folgenden Menge vorbeten. Welchen Werth können derartige Verehrer für Wagner, wenn er sich ernstlich Rechenschaft über sie giebt, eigentlich besitzen? Hat ihm das Weihrauchfässerschwingen dieser Sorte von Anhängern noch nicht völlig den Blick umnebelt, so muß er sie in seinem Innern verachten; denn wer alles ohne Unterschied an mir lobt und in den Himmel erhebt, kennt mich so wenig und vermag mich ebenso wenig zu beurtheilen, als der bornirteste Feind, der alles ohne Unterschied an mir verdammt.

Um ein wahrhaft großes Talent seinem ästhetischen Werthe nach zu würdigen und in der Stellung objectiv zu begreifen, die es innerhalb der Kunstentwicklung einnimmt, bedarf es freilich noch einiger *anderer* Voraussetzungen, als sie jenes Heer von Winkelschreibern, literarischen Eintagsfliegen und trunkenen Panegyrikern erfüllt, die nichts sind, als die Staub aufwirbelnde Schleppe an dem Herzogsmantel, welcher die Schultern Richard Wagner's deckt. Und in dieser Beziehung unterscheiden sich selbst die *Fanatiker* der Partei oft nur wenig von den untergeordneten Arten der Vertreter des Wagnerianismus. Denn wenn sie sich auch, ihrem persönlichen Werthe nach und als Charaktere, weit über jene inferioren Genossen erheben, so sind sie doch, sobald es sich um die Unfehlbarkeit handelt, die ihr Abgott für sich in Anspruch nimmt, nur selten objectivere und selbstständigere Beurtheiler ihres Idols, als jene Pagoden-Menschen, die alles, was der Meister und seine von ihm ausgesandten Jünger der Welt verkünden, mit demselben zustimmenden und gleichmäßigen

Kopfnicken beantworten. So kommt es, daß manche Verehrer Wagner's, bezüglich ihres kritischen Verhaltens diesem gegenüber, den Scholastikern des Mittelalters ähneln, die der Philosophie, der Kritik und der menschlichen Vernunft nur insofern ein Recht zu existiren einräumten, als sie sich mit den Dogmen der Kirche nicht in Widerspruch setzten, sondern im Gegentheil lediglich darauf ausgingen, die überlieferten Heilswahrheiten mit neuen Schutzwehren gegen den Ansturm der Ketzerei oder des Unglaubens zu versehen. — Auch die Fanatiker des Wagnerianismus fordern eine Kritik und eine musikalische Theorie, die, statt ewigen und unveränderlichen Kunstgesetzen und Kunstwahrheiten Rechnung zu tragen, sich ganz nur dem System und den Principien Wagner's anpaßt — ihm, so zu sagen, auf den Leib zugeschnitten ist. Auf diesem Wege kommen sie denn zuletzt ebenfalls dahin, alles ohne Unterschied gut zu heißen, was von dem Oberhaupte ihrer Kunstgemeinde herrührt, oder dazu in Beziehung steht.

Versuchen wir nun unsererseits, eine wirklich objective, d. h. von den Vorurtheilen gegen und für den Meister gleich weit entfernte und daher, soweit der Zeitgenosse dazu überhaupt befähigt ist, gerechte und über die Trübungen und Leidenschaftlichkeiten der Parteien emporgehobene Darstellung der Bedeutung des großen Talentes Richard Wagner's zu geben. Wir haben zu diesem Zwecke ein Paar Jahrhunderte in die Geschichte der Künste zurück zu gehen und unseren Blick jenem Epoche machenden Weltzeitalter zuzuwenden, in welchem sich mittelalterliche Cultur mit den Culturelementen des classischen Griechenthums zu durchdringen und zu verschmelzen begann, wodurch eine ganz neue, weder blos christliche, noch blos heidnische Kunst emporkam. Eine derartige

Vermählung heterogener Kunstelemente vollzog sich, während des 15. und 16. Jahrhunderts am raschesten und vollständigsten bei den Romanen, und unter diesen wieder am glänzendsten bei den Italienern. In Deutschland dagegen blieb die, auch hier Wurzeln schlagen wollende Renaissance in den Künsten nicht viel mehr, als ein hoffnungsreicher Anfang, ein verheißungsvoller Versuch, der, kaum begonnen, gewaltsam von außen in seiner Entwicklung unterbrochen ward. Schon hatten Malerei und Plastik, besonders im deutschen Süden, und hier wieder namentlich in Augsburg und Nürnberg, woselbst die Holbein's, Dürer, Peter Vischer, Adam Krafft und Andere wirkten, auch in der Renaissance herrliche Blüthen zu treiben begonnen, als die Kämpfe und Religionswirren im Gefolge der Reformation, vor allen anderen aber der dreißigjährige Krieg, allen Hoffnungen auf weiteres Wachsthum des neuen Kunststyls bei uns ein jähes Ende bereiteten.

Nur eine Kunst im Vaterlande blieb durch jenes, ein ganzes Menschenalter hindurch auf deutschem Boden fortgesetzte Morden und Zerstören in ihrer Entwicklung fast unberührt: es war die Musik. — Und dies ist nicht blos zufällig. Scheint es doch, als ob die Tonkunst die ungeheueren Erschütterungen, welche verheerende Kriege, tiefgreifende sociale Umwälzungen und andere politische Ereignisse von großer Tragweite im Gefolge haben, überhaupt weniger empfinde, als die übrigen Künste, und namentlich in ihrer Weiterentwickelung dadurch nicht in gleicher Weise gehemmt oder beeinflußt würde, wie Poesie, Architektur, Plastik und Malerei! Einen schlagenden Beweis für das Gesagte liefert uns die deutsche Tonkunst in dem Jahrhundert, von der Schlacht bei Mühlberg, 1547, bis zum westphälischen Frieden, 1648, in

welchem der schmalkaldische, der böhmische und der dreißigjährige Krieg Deutschland verwüsteten. Während in dieser Zeit Malerei und Plastik zu keinem neuen Aufschwung mehr gelangten und als Künste fast versiegten, sehen wir gerade die deutsche Tonkunst in dem gleichen Zeitalter einen ungeahnten Aufschwung nehmen und die Kraft gewinnen, ein eigenes nationales Gepräge hervorzukehren. So begegnen wir bei uns in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den großen Tonmeistern Jakob Handl 1550—1591, Johann Ekkard 1553—1611 und Leo Hasler 1564—1612; so auf der Grenzscheide beider Jahrhunderte dem vielseitigen Michael Prätorius 1571—1621; so endlich im 17. Jahrhundert dem gewaltigen Heinrich Schütz 1585—1672, nicht weniger dem Großmeister der deutschen Organisten: Samuel Scheidt 1587—1654, sowie endlich dem Andreas Hammerschmiedt 1611—1675: drei Meistern, deren Lebensdauer sowohl den böhmischen, wie den dreißigjährigen Krieg, ihrem ganzen beiderseitigen Umfange nach, einschließt, ohne daß wir ihr Wirken und Schaffen als Tonsetzer dadurch beeinträchtigt sehen. Aber auch solche bedeutende deutsche Tonkünstler, deren Jugend- und Mannesalter unmittelbar unter den Einflüssen der Folgen des langen brudermörderischen Krieges verlief: ein Johann Kaspar von Kerl 1628—1693, Johann Jakob Froberger 1637—1695, Dietrich Buxtehude 1640—1707, Johann Christoph Bach 1643 bis 1703 (der große Onkel seines noch größeren Neffen Sebastian Bach) lassen kein Sinken schöpferischer Kraft gewahren, während, im Gegensatze hierzu, unsere gesammte übrige nationale Cultur durch das Zeitalter der Religionskriege auf einen, theilweise an Barbarei grenzenden Zustand herabgesunken war, über den sie sich erst wieder im letzten Drittel des 17. Jahr-

hunderts, und zwar besonders durch Männer von der Energie und Genialität des brandenburgischen großen Kurfürsten, Leibnitz'ens und des nordischen Michel Angelo, des gewaltigen Andreas Schlüter, zu erheben vermochte.

Das oben erwähnte Unberührtbleiben der deutschen Tonkunst von den großen weltgeschichtlichen Ereignissen, die im 17. Jahrhundert unsere Nation bis in das innerste Mark erschütterten, hatte für die weitere Entwickelung unserer vaterländischen Musik die allerbedeutsamsten Folgen — Nachwirkungen, die sich nicht nur in jenem wichtigsten musikgeschichtlichen Zeitabschnitt fühlbar machen sollten, den ich die Genie-Epoche deutscher Tonkunst nennen und mit Sebastian Bach eröffnen und durch Ludwig van Beethoven schließen möchte, sondern die auch bis in die Gegenwart hinein, sowie namentlich im Schaffen und Wirken Richard Wagner's ihre tiefen Spuren hinterlassen sollten.

Die deutsche Tonkunst blieb nämlich, da sie im 16. und 17. Jahrhundert nicht, gleich der italienischen Musik, vom Geiste der Renaissance ergriffen ward, weit ungetheilter eine christliche und romantische Kunst, als dies bei unseren Nachbaren im Süden und Westen Europas der Fall war. Und zwar „romantisch" nicht allein darum, weil die von den Romanen uns überkommene mittelalterliche Auffassung des Christenthums noch lange in Millionen deutscher Herzen fortzuwirken die Kraft behielt, sondern nicht weniger auch aus dem Grunde, weil der Geist des Christenthums, als ein hochidealer, weltentfremdeter und dem Wunderbaren befreundeter, auch in seiner Allgemeinheit erfaßt, einer romantischen Weltanschauung höchst verwandt ist, und diese Verwandtschaft ganz besonders in derjenigen Kunst zu Tage treten mußte, welche, gleich der damaligen deutschen Musik, durch keine jener, ihrem

christlichen Geist entgegengesetzten Culturströmungen gekreuzt ward, wie sie uns im Süden Europas in der üppigen Lebenslust und in der die Schönheit feiernden Weltfreude bemerklich werden, die das Zeitalter der Renaissance charakterisiren.

Als beweisend für das Gesagte sei hier nur mitgetheilt, daß eine einheimische kirchliche Tonschule in Frankreich schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts völlig erlosch und für immer abstarb, und daß in Italien die Formen der dortigen, bis zum flachsten Concertstyl herabgesunkenen Oper sich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts bereits auf die gesammte italienische Kirchenmusik zu übertragen anfingen und dieselbe im schlimmsten Sinne verweltlichten. In Deutschland dagegen erblicken wir in derselben Zeit einen so ernsten, strengen Meister wie Sebastian Bach auf der Höhe seines Schaffens, und gewahren in seiner unvergleichlichen künstlerischen Persönlichkeit den Abschluß einer Entwickelung, die nicht nur tausend Jahre in der Musikgeschichte zurückdatirt, sondern sich auch ausschließlich als eine von christlichem Geiste erfüllte documentirt. — Aber auch bei uns blieb eine solche Erscheinung exceptionell und (aus den uns bekannten Gründen) allein auf die deutsche Musik beschränkt. Weder unsere bildende Kunst, noch unsere Poesie wären um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch dazu befähigt gewesen, an eine mit ihren Wurzeln so weit zurückreichende Kunstentwickelung und an die Weltanschauung, aus welcher sie hervorging, in demselben alterthümlich christlichen Sinne oder mit gleich großartiger Naivetät wieder anzuknüpfen, wie dies in der Tonkunst durch Bach geschah; Architektur, Sculptur und Malerei waren damals bei uns vielmehr in Rococo und Zopf versunken, und unsere deutsche Literatur begann eben erst über einen ausschließlich christlichen Standpunkt hinauszugehen,

indem sie das classische Alterthum zum erstenmal ohne irgendwelche Anlehnung an romanische Traditionen, in seiner, von allem Manierirten entfernten reinen Menschlichkeit zu erfassen anfing.

Während so in Deutschland die bildenden Künste an einer geistigen Versumpfung litten, die eine Folge ihrer stylistischen Entartung war, und die Literatur ihre eigenen neuen Wege ging, ward dagegen die deutsche Musik durch den großartigen Anachronismus, der sich in der Erscheinung eines Mannes wie Sebastian Bach im 18. Jahrhundert ausspricht, in Bahnen gedrängt, die für sie einen, von dem der Schwesterkünste höchst verschiedenen Entwickelungsgang bedingten und ihr Wiederzusammentreffen mit der deutschen Poesie und bildenden Kunst entweder nur auf Umwegen, oder in verspäteter Weise in Aussicht stellen konnten.

Jener ungeheuere Mensch Bach (gleichsam der Eck- und Schlußstein der ganzen Musikgeschichte), giebt nämlich nicht allein einer tausendjährigen Kunstepoche ihren Abschluß, sondern knüpft an seine Person zugleich auch die gesammte Entwickelung der modernen Musik wieder an. Da nun dieser einzige Meister, in jenem oben von uns berührten weiteren Sinne, in welchem wir auch das Christenthum „romantisch" nannten, zugleich gewisse, der Weltanschauung des Zeitalters der Romantik verwandte Elemente in seinem künstlerischen Schaffen zu Tage treten läßt, und zwar namentlich, indem er sich als der in seiner christlichen Inbrunst und Ueberschwänglichkeit leidenschaftlichste Tonsetzer unter den Kirchencomponisten aller Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag darstellt, so kann es uns nicht befremden, daß auch nach seinem Hinscheiden der weitere Entwickelungsgang der deutschen Musik einen christlich-romantischen Grundzug behielt, oder doch

nie gänzlich verläugnete. Und zwar nicht allein durch unmittelbaren Anschluß an Bach selbst, sondern auch mit aus dem Grunde, weil, wie wir wissen, die deutsche Tonkunst in Folge ihrer Isolirung im Geistes- und Culturleben des 17. Jahrhunderts um so unentwegter die specifisch christliche Richtung, aus der sie ursprünglich hervorging, festhielt. Hieraus wird es uns denn auch erst erklärlich, warum im 18. Jahrhundert sogar Händel und Gluck, obwohl auf diese beiden Meister Italien, und mit Italien die Cultur der Renaissance stark einwirkten, von einer solchen geistigen Ingredienz nicht ganz freiblieben, während derselbe Zug in vielen der hervorragendsten Schöpfungen der übrigen Nachfolger Bach's, in den Werken Mozart's und Haydn's, in noch entschiedenerer Weise als bei Händel und Gluck wieder zu Tage tritt, um endlich in Beethoven sich auf einen Gipfel zu steigern, der abermals, wenn auch in veränderter Weise, die Höhe des Ausdrucks von Bach erreicht, so daß sich in diesen beiden Meistern Anfang und Ende der Genie-Epoche deutscher Tonkunst gleichsam in ein und demselben Punkte wieder treffen und in höchst charakteristischer und bedeutsamer Weise zusammenschließen.

Nach dem hier Entwickelten kann es uns kaum mehr Wunder nehmen, daß die Musik, die schon an und für sich die romantischeste aller Künste ist, in unseren Tagen vorzugsweise das Geistesgebiet ward, in welches sich das, mit dem Materialismus der Zeit im Widerspruch stehende, trotzdem aber nie ganz auszurottende ideale Sehnen und Hoffen, Phantasiren und Träumen der Menschen am liebsten flüchtet; und ebenso wenig kann es uns befremden, daß namentlich die deutsche Tonkunst zu der Freistätte ward, in deren Bereich jenes ideale Bedürfen der Menschenseele einen Ersatz gefunden

für das, was ihr in dieser Beziehung unser modernes Dasein negirt oder zerstört hat. Erweist sich unsere Epoche doch in den meisten übrigen Lebensbranchen als eine so völlig prosaische, ernüchterte und dem Idealen und Wunderbaren entfremdete, daß Bettina von Arnim schon jetzt mit einer Aeußerung recht zu behalten scheint, die sie vor mehr als zwanzig Jahren gegen mich gethan, und die da lautete: sie sähe eine Zeit kommen, in der die Musik die Stelle der Religion bei den Menschen vertreten würde. Und wenn wir auch dergleichen, in solcher Allgemeinheit ausgesprochen, nur als ein glückliches Aperçü einer genialen Natur gelten lassen können, so ist es doch immerhin charakteristisch, daß auch ein Mann wie David Strauß (siehe „Der alte und der neue Glaube", Leipzig 1872, pag. 295—360) sich zu der, wenngleich paradoxen und in der Praxis unhaltbaren Behauptung versteigt, die Sinfonien und Streichquartette Haydn's, Mozart's und Beethoven's würden dem Volke dereinst das ersetzen, was es für sein ideales Bedürfniß durch den Verlust einer positiven Religion eingebüßt habe.

Jedenfalls dienen solche Aeußerungen hervorragender Geister mit dazu, uns abermals empfinden zu lassen, wie sehr das Element des Mysteriösen und Wunderbaren mit der Musik verschmolzen ist. Dazu kommt nun aber noch ein, wie mir scheint, weiteres und bedeutsameres Moment, um den romantischen Grundzug, der die moderne Musik durchdringt, vollends zu erklären. Ich muß, um mich hier ganz deutlich zu machen, abermals bei der Renaissance anknüpfen.

Die große Bewegung der Geister in Italien im 15. und 16. Jahrhundert, aus der in den Künsten jener reiche Styl hervorwuchs, den man allgemein mit dem Namen der „Renaissance" zu bezeichnen pflegt, ging durchaus nicht, wie man

früher irrthümlich glaubte, aus dem einseitigen Streben hervor, an die Stelle der bisherigen mittelalterlich-christlichen Kunst die Antike zu setzen. Man suchte vielmehr sofort eine Verschmelzung christlicher und classischer Stylelemente herbeizuführen. Demungeachtet mußten, da doch anfänglich lediglich die Vorliebe für das classische Alterthum dem neuen Styl seinen Ursprung gegeben hatte, darin zunächst classische Formen ein gewisses Uebergewicht gewinnen. Will man sich hiervon überzeugen, so blicke man beispielsweise nur etwa auf die antiken Säulenordnungen und das gerade Gebälk am Palazzo Sauli zu Genua, oder auf die Façaden der Cancellaria zu Rom und des Palazzo Ruccellai zu Florenz. — Von einem solchen Gesichtspunkte aus hat man nun vielleicht ein gewisses Recht, das Zeitalter der Geburt des neuen Styls als das einer vorwaltend classischen Renaissance zu bezeichnen, namentlich wenn man dieser letzteren eine Renaissance mit vorwaltend romantischer oder christlich-mittelalterlicher Tendenz gegenüber zu stellen vermöchte, die dabei dennoch nicht ausschließlich auf die Style zurückgreifen dürfte, die sich im Mittelalter bereits ausgelebt hatten, weil sie ja sonst dem Princip aller Renaissance: die Culturen und Kunstformen zweier verschiedener Weltzeitalter einander anzunähern, widersprechen würde. Es will mir nun scheinen, daß es hierzu durchaus keines Construirens bedürfe, da uns die Cultur- und Kunstgeschichte die Beweise für das Hervortreten gewisser späterer, dem Zeitalter des Humanismus, des Antikisirens und der Reformation entgegenwirkenden Strömungen selber wiederholt an die Hand giebt.

Da ich mich, bei dem mir hier gegebenen beschränkten Raume, nur auf Andeutungen verwiesen sehe, so sei gleich bemerkt, daß die im 17. Jahrhundert hervortretende neue und

besondere Tendenz in den bildenden Künsten und in der Literatur, welche die Kunstgeschichte mit Recht mit der damals bei allen Romanen im Gange befindlichen Restauration des Katholicismus in Verbindung bringt, in meinen Augen bereits eine jener Gegenströmungen ist, die, nach dem ewigen Gesetz des Ausgleichs, das in der Geister- wie in der Körperwelt waltet, dem Zeitalter der italienischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts folgen mußten, und welche ich, im Gegensatze zu der letzteren, als eine Renaissance der Weltanschauungen und Culturformen des Mittelalters, daher auch als eine Renaissance mit vorwaltend katholisch-romantischer Tendenz bezeichnen möchte. Der Geist dieser neuen Richtung waltet in Schriftstellern und Dichtern wie Pietro Aretino, Calderon, Tirso de Molina und in Bildhauern und Malern wie Ammanati, Giuseppe Ribera, Velazquez, Murillo, Zurbaran und vielfach sogar auch in dem nordischen Rubens, welche Männer, mit Ausnahme von Aretino und Ammanati, die schon Momente einer sich vorbereitenden Gegenströmung im 16. Jahrhundert gewahren lassen, sämmtlich mit ihren hervorragendsten Werken dem 17. Jahrhundert, und zwar meist der ersten Hälfte desselben angehören.

Einer solchen Wiedereinkehr der Künste in ihre romanischen und romantischen Traditionen folgt in der letzten Hälfte des 17., sowie in den zwei ersten Dritteln des 18. Jahrhunderts ein abermaliges Zurückgehen derselben auf ihre antiken und aus dem humanistischen Zeitalter stammenden Ueberlieferungen, das in Frankreich und Deutschland wiederum eine Kunst und Literatur mit vorwaltend classischen Tendenzen hervorruft. Daher begegnen uns in dieser Epoche in Frankreich ein Corneille, Molière, Racine und Vol-

taire, sowie zugleich eine souveraine Verachtung der Kunststyle des Mittelalters; in Deutschland ein Leibnitz, Andreas Schlüter, Winckelmann, Lessing und Wieland. — Vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an bis in die Gegenwart wird es immer schwerer, die Strömungen und Gegenströmungen mit vorwaltend classischer oder romantischer Tendenz, wie bisher, im Großen und Ganzen auseinander zu halten. Denn wie selbst schon im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts einem Winckelmann und Lessing ein Klopstock und Herder, und einem Voltaire ein Rousseau, als Männer entgegengesetzter Art gegenüberstehen, so vermehren sich solche Erscheinungen in einer noch späteren Zeit und in Folge der immer häufiger werdenden Berührungen der Künste untereinander, zu welchen lange Friedensjahre und der zunehmende Weltverkehr mächtig mit beitragen, endlich bis auf einen Grad, der selbst den Blick eines geübten Beobachters im ersten Moment zu verwirren im Stande ist. Dennoch kann man auch hier noch im Allgemeinen das letzte Drittel des 18., sowie die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein Wiederaufleben, ein Wiedergeborenwerden des Genius der Romantik in der Literatur und Kunst Deutschlands, Frankreichs und Englands bezeichnen; daher auch als eine bei romantischen Erinnerungen wieder anknüpfende Geistesströmung, oder, wenn man will, als eine Renaissance der Romantik.

Und hier glaube ich erst ganz deutlich machen zu können, was ich, in einer mehr innerlichen Weise erfaßt, unter diesem Begriffe verstehe.

Die Geschichte lehrt uns, daß ein Volk und selbst ein ganzes Zeitalter, wenn das politische, religiöse und sociale Leben desselben viele Jahre hindurch einer Geistesströmung

mit besonderer Tendenz folgte, dann auf einmal, und wie durch ein Naturgesetz genöthigt, eine Richtung nach der entgegengesetzten Seite einschlägt. Der Grund einer solchen überraschenden Wendung ist ebenso sehr das unserem Geschlechte innewohnende Bedürfniß des Wechsels und der Ergänzung, als die nie in ihm ersterbende Hoffnung auf Verwirklichung eines idealen Daseins der Menschheit, das, da es sich auf dem einen Wege nicht realisiren lassen wollte, nunmehr auf dem anderen entgegengesetzten Wege angestrebt wird. — Es kommt hierzu aber noch ein weiteres Moment. Nicht ohne tiefste Wahrheit, auch in Bezug auf die Menschheit im Ganzen, ruft Faust aus:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen!
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Hat eine geschichtliche Epoche dem Begehren der einen dieser Seelen, die auch der als eine Totalität erfaßten Menschheit innewohnen, eine Zeit lang Rechnung getragen, so beginnt sich das Bedürfen und Sehnen jener anderen Menschheitsseele wieder zu regen, der die ihr gemäße Nahrung und Lebensluft in der abgelaufenen Epoche entweder ganz versagt blieb, oder nur kümmerlich zugeführt ward, bis dieses Verlangen endlich so unwiderstehlich wird, daß es, alle Schranken durchbrechend, eine neue Zeit heraufführt.

Aber auch noch auf ein drittes Moment haben wir hinzuweisen. Waren nämlich jene Umschläge aus der einen Weltanschauung in die entgegengesetzte anfänglich von einer naturwüchsigen, gesunden und kräftigen Art, so sehen wir sie mit jeder späteren Wiederholung sich abschwächen; schon darum,

weil, bei der stetig wachsenden Annäherung der Culturen entgegengesetzter Zeitalter aneinander die schroffe Rückkehr zu der besonderen Weltanschauung des einen oder anderen immer tendenziöser werden muß. Daher rufen auch die von solchen Wiederholungen ausgehenden Wirkungen entweder Uebertriebenes und künstlich Erhitztes, oder Manierirtes, Kleinliches und Unwahres in Kunst und Literatur hervor.

Der Umschlag nun, der Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (namentlich auch nach den Freiheitskriegen von 1813 und 15) in der deutschen Literatur und Kunst eintrat, war in gleichem Maße eine Renaissance der Romantik, wie jene große Wandlung, welche in der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts erfolgte, vorwaltend eine Renaissance der Classicität gewesen. Darum stoßen wir auch in beiden Epochen auf dieselben Merkmale ihrer Entstehung. Die Italiener des cinque-cento erhofften von einer Anknüpfung ihres Zeitalters an den Geist, die Kunst und die Weltanschauung der Antike in gleichem Grade die Erfüllung ihrer Ideale, als dies Männer, wie Friedrich v. Schlegel, Klinger, Novalis, Ludwig Tieck, Eichendorff, Görres, Maler Müller, Brentano, Achim v. Arnim, de la Motte Fouqué, Chamisso, Heinrich v. Kleist, und in der Malerei vielfach auch Veit, Overbeck, Wilhelm v. Schadow, Cornelius, Führich und Schnorr von einer Wiederanknüpfung bei dem romantischen Geiste, bei der Kunst und den Erinnerungen des Mittelalters erhofften. — Und unter den italienischen Zeitgenossen des Battista Alberti und Andrea Palladio sehen wir eine ebenso leidenschaftliche Vorliebe für griechische und römische Kunst und Literatur erwachen, wie sie bei den deutschen Zeitgenossen der Gebrüder Boisserée für Alles

dem Mittelalter Entstammende sich geltend machte. Denn es ist den Menschen angeboren, eine weit zurückliegende Geschichtsepoche, welche Culturelemente zu Tage förderte, die ihnen sympathisch sind und der Gegenwart in der sie leben fehlen, und deren Umrisse die Vergangenheit noch überdies mildert und verschönt, durch ihre Fantasie und ihr Sehnen zu einem goldenen Zeitalter zu verklären. Und so begreifen wir die Leidenschaft, mit welcher sich (namentlich seit dem 15. Jahrhundert) ganze Nationen bald den Culturelementen des einen, bald denen des anderen Weltzeitalters wieder zuwendeten; gerade aber aus einer solchen Erscheinung glaubt der Autor das Recht für sich herleiten zu dürfen, einer Renaissance der Classicität, eine Renaissance der Romantik gegenüberzustellen.*)

Inwiefern macht sich nun die Einwirkung solcher entgegengesetzter Geistesströmungen auch in der Geschichte der Musik bemerkbar, und wie verhält sich die Tonkunst in dieser Beziehung zu ihren Schwesterkünsten?

---

*) Der Verfasser ist darauf vorbereitet, daß der Ausdruck „romantische Renaissance" für ebenso unzulässig erklärt werde, wie die von ihm vor 25 Jahren (siehe Schlesinger's Musikzeitung Echo, Berlin) aufgebrachte Bezeichnung des Oratoriums, als des musikalischen „Epos", und G. F. Händel's, als des größten „musikalischen Epikers." Da nun aber seitdem fast Jedermann, und darunter zum Theil die nämlichen Herren, die damals als die heftigsten Gegner jener Ausdrücke auftraten, sich derselben ohne Scheu bedienen, und zwar häufig mit einer Miene, als ob die Begriffe des musikalischen Epos und des musikalischen Epikers entweder von ihnen zuerst aufgestellt worden, oder von jeher Gemeingut gewesen wären, so darf der Autor ja hoffen, daß sich — wenn auch auf einem anderen und weiteren Gebiete — eines Tages noch die „Renaissance der Romantik" bei uns einbürgern werde, gleichviel, ob mit oder ohne Erlaubniß gewisser Meister von der Zunft.

In Italien ward die Musik von dem großen Strome der dort zunächst beim classischen Alterthume anknüpfenden Renaissance schon um das Jahr 1580 mitergriffen. Das Musikdrama der Florentiner, aus welchem später die Oper hervorging, verdankte dem Motive seine Entstehung, die altgriechische Tragödie wieder aufleben zu lassen; schloß sich somit, genau so wie die Renaissance in der Literatur und bildenden Kunst Italiens, dem classischen Weltzeitalter an. — Daß die deutsche Musik von solchen Strömungen so gut wie unberührt blieb, ward oben schon erwähnt. Heinrich Schütz'ens Dafne (1627) ist hier nicht anzuführen, da sie ein ganz vereinzelter Versuch blieb, mit welchem Schütz überdies unmittelbar bei der Dafne des Peri und Rinuccini, daher wieder direct bei den Florentinern, den Erfindern des Musikdramas, anknüpfte. Von einer in Deutschland emporwachsenden Oper kann erst in Hamburg, und zwar im Jahre 1678 (also fast um hundert Jahre später als von den frühesten dramatisch-musikalischen Versuchen der Toskaner) die Rede sein. Aber auch die deutsche Oper Reinhard Keiser's und seiner Vorgänger erwies sich nur als ein Versuch, und sollte schon im Jahre 1738 wieder erlöschen. Die Grundrichtung der deutschen Tonkunst blieb, aus den uns bekannten Gründen, vielmehr auch fortan eine vorwaltend kirchliche und christliche und, in weiterer Anknüpfung hieran, eine romantische; unsere heimische Musik glich daher auch einer mehr nach Innen gekehrten, als der Außenwelt zugewandten Kunst.

Die Folgen eines solchen eigenartigen Verhaltens der deutschen Tonkunst sollten sich als fast unermeßliche erweisen, und zwar nicht nur für diese selber, sondern zugleich für die gesammte musikalische Welt. — Die bedeutendste jener Con-

sequenzen erblicke ich darin, daß die Genie-Epoche unserer vaterländischen Musik mit einem Meister wie Sebastian Bach eröffnet, und mit einem Meister wie Ludwig van Beethoven abschließt; d. h. von dem hochgesteigertesten künstlerischen Idealismus ausgehend, bei ihrem Abschluß wieder in den hochgesteigertesten künstlerischen Idealismus einmündet. Und hierbei ist daran zu erinnern, daß Bach, trotz seines Protestantismus, noch ein gut Stück christlich-mittelalterlicher Romantik in sich trug, wie denn in seiner H-moll-Messe und dem Magnificat auch die gesammte katholische Kirchenmusik gipfelt. Da nun an dem Ende der Epoche, in der unsere Großmeister wirkten, Beethoven steht, so wird es evident, daß die deutsche Tonkunst im Zeitalter ihrer höchsten Blüthe nicht nur von einem, mit romantischer Weltanschauung getränkten Boden aus ihre Laufbahn beginnt, sondern ins Wunderland der Romantik, wenngleich einer gesteigerteren und auf weitere Gebiete übertragenen Romantik, zuletzt auch wieder zurückkehrt.

Daß zwischen einem solchen Anfang und einem solchen Ende die Meister Händel, Gluck, Haydn und Mozart auftreten, auf die auch die Weltcultur der Renaissance stark einzuwirken begonnen, kann an der Bedeutung nichts ändern, welche ich den Meistern Bach und Beethoven, die wie durch ein geheimes Band mit einander verbunden erscheinen, für die fernere Grundrichtung der deutschen Tonkunst einräumte.

Beweisend für diese meine Anschauung ist das Verhältniß eines großen Theiles der Tonkünstler der Gegenwart zu den oben genannten vier Meistern. Denn so entschieden viele unserer heutigen Musiker noch an Bach und Beethoven anknüpfen, (vorausgesetzt, daß sie nicht zu jenen Eintagsfliegen gehören, denen unsere musikalische Vergangenheit überhaupt

für abgethan gilt) so ablehnend und verständnißlos steht ein großer Theil von ihnen einem Händel, Gluck, Haydn und Mozart gegenüber. Und dies kann, nach allem bisher Entwickelten, eigentlich nicht einmal befremden. Jener tief idealistische und subjective Zug, der, wie er aller christlichen und romantischen Weltanschauung eingeboren ist, auch in Bach und Beethoven lebt, (bei diesen großen Meistern aber darin ein Gegengewicht findet, daß sie selber, als Individuen, eine Welt bedeuten und als die Spitzen ganzer Kunst-Epochen, als höchster musikalischer Ausdruck ganzer Zeitalter dastehen) wirkt auf die Nachkommen und auf minder mächtige Geister so ausschließlich fort, daß er der ganzen, auf unsere Genie-Epoche folgenden Entwickelung deutscher Tonkunst die Richtung vorschreibt. Und zwar in einer Weise, daß Meister wie Händel, Gluck, Haydn und Mozart, die in jeder Beziehung Bach und Beethoven ebenbürtigen Heroen unserer Kunst, heute durchschnittlich besser im Auslande gewürdigt und in ihrer ganzen Größe begriffen werden, als in ihrem Vaterlande. Doch gilt dies nicht von der deutschen Nation, die sich in ihrer ungeheuren Majorität, Gottlob, von den groben Selbsttäuschungen des musikalischen Parteigetriebes nicht mitergreifen und nicht in die Irrgänge und Sackgassen mit fortreißen ließ, in welche sich eine musikalische Hyperkritik verlor!

Auch der Grund der Einseitigkeit vieler unserer heutigen deutschen Musiker ist somit darin zu suchen, daß die, während des 17. Jahrhunderts eintretende, fast völlige Isolirung der deutschen Tonkunst, in Folge derer sie, wie auf einer abgelegenen Insel, ihr eigenes besonderes Leben im Strome der Welt fortführte, derselben einen, auf mittelalterliche Weltanschauung zurückzuleitenden altchristlichen und zu-

gleich romantischen Geist länger und in weit großartigerer Naivetät erhielt, als der Tonkunst irgend einer anderen Nation.

Es erscheint somit nur natürlich, daß jener entscheidende hochidealistische Zug im Charakter der vaterländischen Tonkunst, zumal er außerdem noch in der besonderen Anlage des deutschen Volkes eine mächtige Stütze fand, nicht nur bei jeder sich darbietenden Gelegenheit in unserer heimischen Musik wieder zur Vorherrschaft gelangte, sondern periodenweise auch den Blick für die Größe von Meistern wie Händel, Gluck, Haydn und Mozart zu verdunkeln vermochte, deren Genius mehr einer Verherrlichung großer Begebenheiten der Geschichte, oder einer Darstellung der Antike, der Natur und der uns umgebenden realen Welt zugewandt war, als daß er ein unabläßiges Versenken in das eigene Innere gefordert hätte. Und so kann es uns zuletzt nicht mehr überraschen, daß in der Gegenwart manche unserer, am Größenwahnsinn erkrankten musikalischen Epigonen, deren philosophische Weltanschauung sogar, wie ihr Anschluß an Schopenhauer und Hartmann beweist, eine pessimistische und vom Weltschmerz angehauchte ist, den genannten Großmeistern vaterländischer Tonkunst nur noch „eine historische Bedeutung" vindiciren.

Es ist nun interessant wahrzunehmen, in welcher Weise jener, vorwaltend dem Mystischen und dem Wunderbaren, sowie dem Individuellen, Besonderen und Subjectiven zugewandte Geist deutscher Tonkunst, nachdem derselbe von Beethoven, als dem letzten unserer musikalischen Heroen, nochmals einen gewaltigen Anstoß in der früher so lange von ihm innegehaltenen Richtung erhalten, bis auf den heutigen Tag nicht allein fortwirkte, sondern, wie er auch, obwohl er anfänglich beim Erhabenen, Reinen und Kerngesunden anknüpfte, sich doch endlich in das Kleinliche, Einseitige und

Kränkelnde verlor, um, bei seinen letzten Consequenzen angelangt, im extrem Manierirten, Ungeheuerlichen und Geschmacklosen zu enden. Werfen wir, um uns hiervon zu überzeugen, einen flüchtigen Blick auf die Entwickelung unserer vaterländischen Musik seit Beethoven. Die auf unsere Genie-Epoche folgende Aera, welche ich als diejenige der großen Talente bezeichnen möchte, schließt sich in Franz Schubert auch zeitlich unmittelbar an den letzten unserer sechs musikalischen Heroen an. Schubert vermählte die bald schwungvolle, bald leidenschaftliche Lyrik Meister Ludwig's dem Liede. Auch die Instrumentalcompositionen Schubert's schließen sich dem von ihm angebeteten großen Vorbilde mehr von dessen lyrischer, als von seiner heroisch erhabenen Seite an. In dieser Ausschließlichkeit liegt aber zugleich Schubert's Größe und Stärke; sie war die Voraussetzung, ohne die die Welt den größten Liedersänger aller Zeiten niemals erlebt hätte. Auch bewirkte eine solche besonders geartete Anlage, daß unser Meister der erste unter den deutschen Tondichtern ist, dessen Wesen von der Romantik völlig durchdrungen ward, denn selbst noch Beethoven ist davon nur bis zu einem gewissen Grad erfüllt.

Ein Ueberwiegen romantischen Geistes bleibt auch kennzeichnend für C. M. von Weber, den zweiten glänzend hervorragenden Meister in der, unserer Genie-Epoche sich anschließenden Aera der großen Talente. Aber dieses Moment erweist sich nicht nur charakteristisch für Schubert und den Schöpfer des Freischütz, sondern vielmehr für sämmtliche seit Beethoven aufgetretenen bedeutenden Meister, denn sie alle waren vorwaltend Romantiker. Weber seinestheils übertrug den individualisirenden Geist der Romantik, welchem darum auch ein besonderes Volksthum, eine besondere Localität,

und der Ausdruck der Stimmung eines besonderen Zeitalters so gemäß sind, während ihm das rein Menschliche ferner steht, im Freischütz auf unser deutsches Volksthum; in der Euryanthe dagegen auf das Zeitalter der provençalischen Liebeshöfe und hiermit auch auf die Zeit des Minnedienstes, der Troubadours und des höfischen Ritterthums; im Oberon endlich auf das von der Poesie bereits längst erschlossene Gebiet freier Spiele der dichtenden Phantasie, daher auch auf die Sage, das Märchen und die Welt der durch den Volksglauben erzeugten neckischen Naturgeister der Elfen, Nixen und Kobolde.

Beide Meister, sowohl Schubert als Weber, zeigen uns die, seit Beethoven's Hingang zum vorherrschenden Elemente in der Musik gewordene Romantik noch von ihrer naiven, unangekränkelten Seite, und die reine Freude an den Schöpfungen der genannten genialen Tondichter wird uns noch nicht durch darin zu Tage tretende Reflexion, Absichtlichkeit und Tendenz, diese Todfeinde alles unverkünstelten poetischen Schaffens, verkümmert. Darum sind auch Beide, ohne daß sie dazu des complicirten Organismus einer gewaltsam Propaganda machenden und wohldressirten Reclame bedurft hätten, Lieblinge des deutschen Volkes geworden, und ihre Tondichtungen wirken noch heute ebenso erfrischend und verjüngend auf uns, wie die Natur, die sie in vielen ihrer Werke so rein, treu und keusch widerspiegeln. — Aehnliches wäre von der Schule Weber's zu sagen; denn wenn sich auch Talente wie Marschner und Kreutzer mit ihrem Vorbilde in keiner Weise messen dürfen, so weht uns doch aus ihren gereiftesten Schöpfungen immer noch etwas von jener naiven Art romantischen Empfindens an, die wir bei Schubert und Weber zu den glänzendsten Vorzügen dieser beiden Meister zählen.

Ludwig Spohr, so bedeutend und begabt derselbe als „absoluter" Musiker dasteht, will mir als der erste unter unseren modernen Meistern erscheinen, dessen Musik mitunter schon einen Zug falscher Sentimentalität gewahren läßt. Hierfür ist besonders die in Spohr's gesammtem Schaffen vorwaltende Chromatik kennzeichnend, die in dem auffallendsten Gegensatze zu den überwiegend diatonisch gebildeten Tonfolgen Schubert's und Weber's steht. Vorwaltend chromatisch fortschreitende Themata, Motive und Stimmführungen aber verhalten sich, meines Erachtens, zu diatonischen, wie die krumme Linie zu der geraden, oder wie das Verbogene zu dem Unverbogenen. Hiermit soll der Chromatik nicht etwa, wie Mißwollende darzustellen beflissen sein dürften, ihr Existenzrecht in der Tonkunst nach irgend einer Seite hin bestritten werden. Herrscht sie jedoch über die Diatonik vor, so tritt an die Stelle des musikalisch Gesunden, das Kranke, an die Stelle des Natürlichen, das Gequälte, an die Stelle musikalischer Größe, Einfachheit und Uebersichtlichkeit, nur zu oft das Kleinliche, Complicirte und Verworrene, sowie endlich an Stelle des ehrlich empfindenden Meisters der Töne, gar leicht der nur anempfindende oder empfindelnde Tonkünstler.

Wenn nun auch Spohr's Verdienste als gediegener Musiker noch auf lange Zeit hinaus bestehen bleiben werden, so ist doch Spohr, der Tondichter, vielfach bereits zum Manieristen geworden, indem er die conventionelle musikalische Redensart häufig an die Stelle eines echten romantischen Fühlens setzt, (so z. B., wenn er einen der Höhepunkte musikalischer Empfindung in dem berühmten Liede, „Rose, wie bist du" aus Azor und Zemire, durch die verbrauchteste Fioritur: den Doppelschlag, ausdrückt) und

diese, sowie ähnliche Manieren scheinen mir auch mit dazu beigetragen zu haben, daß ein verhältnißmäßig nur so kleiner Theil seiner Schöpfungen unter uns lebendig geblieben ist. Denn auch in der Musik erhält sich nur das, was unmittelbar wahr, d. h. aus dem Herzen hervorgedrungen ist; alle Manier aber ist unwahr, und dies ist der eigentliche Grund ihres Nichtbestehenkönnens.

Mendelssohn vertritt, zum erstenmal seit Beethoven, eine geistvolle, wenn auch noch unbewußte musikalische Reaction; eine Reaction nämlich der classischen Schule gegen die unter seinen Zeitgenossen, (einem Spohr, Marschner, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt) sich immer unwiderstehlicher entwickelnde Strömung in einem ausschließlich romantischen Sinne. Der Zug der Zeit war aber zu mächtig, als daß selbst der Schöpfer des Paulus sich ihm hätte ganz entziehen können, oder denselben in andere Bahnen zu lenken im Stande gewesen wäre. Darum begegnen wir Mendelssohn in einem entschiedenen Anschluß an Bach und Händel, deren Tonformen er geistreich modernisirte, hauptsächlich nur in seinen Oratorien, seinen Psalmen und in seiner übrigen Kirchenmusik; als Liedersänger dagegen, wie als Orchestercomponist (wir verweisen nur auf den Sommernachtstraum, die schöne Melusine, die Hebriden und die Amollsinfonie), nicht weniger auch in seiner Walpurgisnacht und in den hinterlassenen Fragmenten der Oper Loreley ist Mendelssohn ebenfalls ganz Romantiker.

Mit einem so eigenthümlich gearteten Talente wie Robert Schumann treten wir abermals in eine neue Phase der Entwickelung der ausschließlich romantischen Richtung in der deutschen Musik. In Schumann kommt die romantische Schule zum erstenmal zu einem mehr oder weniger deutlichen Be-

wußtsein ihrer selbst, zu einem Bewußtsein der ihr gemäßen Stimmungswelt und daher auch ihrer Tendenzen und Ziele. Es ist in dieser Beziehung nicht bedeutungslos, daß Schumann zehn Jahre lang Redacteur eines musikalischen Blattes blieb, das, in einer geistreichen, von aller Tradition emancipirten Manier beginnend, die sich jedoch anfänglich mehr positiv als negativ erwies, zuletzt einen anticlassischen und gewissermaßen revolutionären Ton anschlug und die Meister unserer Genie-Epoche für halb oder ganz abgesetzt erklärte.*) Der Geist, der in jenem Blatte viele Jahre hindurch vorherrschte, ist mir ein abermaliger Beweis für den Zusammenhang aller Kunst, da er dem Geiste, in welchem sich nur wenige Jahre früher „Jungdeutschland" in unserer Literatur geäußert hatte, auf das überraschendste ähnelte.

Es kann uns nicht Wunder nehmen, daß das bezeichnete Blatt, um das sich ein leidenschaftlich und aggressiv gestimmter Kreis von Parteigenossen, als um seinen geistigen Mittelpunkt schaarte, nach Schumann's Rücktritt von der Redaction zu einem, dem bescheidenen Meister selber viel zu weit gehenden Schumannculthus überging, aus welchem allmälig, und wie mit zwingender Nothwendigkeit, der spätere Wagnercultus emporwuchs. — Wen Parteistandpunkte nicht verwirren, dem erscheinen diese Vorgänge ebenso sehr als die letzten Folgen eines, lange vor unserer Zeit anhebenden künstlerischen Entwicklungsprocesses, wie sich dem wissenschaftlichen Forscher bestimmte besondere Wahrnehmungen in der Natur, die dem Laien zusammenhangslos erscheinen, als die letzten Consequenzen eines in früher Vergangenheit schon begonnenen organischen Entwicklungsganges darstellen.

*) Schumann war zehn Jahre lang Leiter der später von Brendel redigirten „Neuen Zeitschrift für Musik."

Wagner und die Seinen zeigen uns am deutlichsten, welcher Quelle, welcher, aus uralter Zeit bis zum heutigen Tage fortwirkenden culturgeschichtlichen Strömung ihr ganzes Schaffen und Sinnen, Wähnen und Wollen entspringt und den Anstoß verdankt. — Jenem romantischen Sehnen nämlich, das die gothischen Dome bis zu den Wolken thürmte und mit einer schmachtend sich öffnenden Kreuzesblume himmelwärts abschließen ließ; jenem Drange in eine von Verklärung umflossene Ferne, der die Völker Europa's im 11. und 12. Jahrhundert in heißem Verlangen nach dem heiligen Grabe trieb; jenem inbrünstigen Hoffen auf die Verwirklichung himmlischer Ideale, von dem erfüllt Dante dichtete, daß er sich, an der Hand seiner Beatrice, durch die bloße Kraft einer, nach Anschauung des Göttlichen dürstenden Seele zum siebenten Himmel aufschwinge, und durch welches erregt Wolfram von Eschinbach seinen Parzival als den mystischen Helden darstellte, der „den weltlichen Rittersinn ablegend, die Rauheit des Kriegerlebens dem Sinnigen des Seelenlebens zum Opfer bringen lernt und, in Kraft dieser seiner edleren Natur, zum König der geheimnißvollen Gralburg von Gott erkoren wird."

Daß es lediglich diese, einer längst vergangenen Zeit angehörenden Stimmungskreise sind, in denen auch die der Gegenwart entsprießenden jüngsten Blüthen musikalischer Romantik noch wurzeln, können wir hier nur durch wenige Andeutungen darthun. Werfen wir in dieser Beziehung zunächst einen Blick auf das Haupt der Schule.

Die prädominirende Richtung der Dramen Wagner's geht auf eine Darstellung jener, im Mittelalter und seiner idealistischen Anschauung des Daseins wurzelnden christlich-germanischen Welt, wie sie die Opern Tannhäuser und

Lohengrin nach allen Seiten hin in so charakteristischer Weise malen und zum Ausdruck bringen; oder sie gilt der, aus dem mittelalterlichen Mariendienst emporgewachsenen Verklärung des Weibes, als der rettenden Macht für den, in eine Welt des Dämonischen und Bösen versenkten Mann, wie eine solche im „fliegenden Holländer" durch Senta, und im „Tannhäuser" durch Elisabeth zur Erscheinung kommt; oder auch einer, im Geiste des mittelalterlichen Frauendienstes versuchten Verherrlichung der freien Liebe, als der geheimnißvollen Himmelskraft, vor der alle Schranken des Herkommens fallen müssen, die in Tristan und Isolde zum Ausdruck gelangt; oder endlich einer Anknüpfung an den Minne- und Meistersang der mittelalterlichen und der sich anschließenden Zeiten, wie sie uns in den Meistersingern vorliegt.

Aber auch das, durch den „Ring des Nibelungen" erfolgende spätere Zurückgreifen Wagner's auf die Göttergestalten der Edda, auf die Siegfriedsage und auf ein vorchristliches Heidenthum steht mit der Grundrichtung des Meisters in keinerlei Widerspruch, da die Romantik, die überall das Charakteristische und Besondere liebt und dasselbe einer vom Allgemeinen und Absoluten ausgehenden Weltanschauung voranstellt, auch im Leben der Menschheit das Besondere und Individualisirte, daher auch ein besonderes Volksthum und Weltzeitalter (hier die mythische Zeit des heidnisch-nordischen Germanenthums) mit Vorliebe zu betonen pflegt. Aus eben demselben Grunde waren schon Walther von der Vogelweide und andere unter unseren hervorragendsten Minnesängern vaterländisch empfindende und deutsch denkende Dichter; und auch der Meister Conrad, (falls wir in ihm, mit Scheffel, den Verfasser des Nibelungenliedes, so wie es uns heute vorliegt, suchen wollen) greift auf die in der ältesten

germanischen Sagenwelt wurzelnde Gestalt des Drachentödters, auf den durch das Blut des Ungeheuers gefeiten Siegfried zurück. Gleichen Richtungen begegnen wir in der, dem Ende des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts angehörenden deutschen Dichterschule, deren Auftreten ich oben einer romantischen Renaissance im Felde moderner deutscher Poesie verglich. Auch diese Schule ließ, neben mittelalterlich-christlichen Elementen, neben einem „Heinrich von Ofterdingen", einer „Genovefa" und der Gralssage, oder neben vaterländisch-mittelalterlichen Dichtungen, wie „der Sängerkrieg auf der Wartburg", das alte nordisch-germanische Heidenthum wieder anklingen, und der ihr angehörende Fouqué dramatisirt, gleich dem Componisten des Tannhäuser, die Siegfriedsage im Geiste der Edda.

Das Zurückgreifen Wagner's auf die altgermanische Mythologie zeigt uns den Meister daher erst recht und völlig als einen Geistesverwandten der ihm vorangegangenen älteren und neueren Dichter im Felde deutscher Romantik. — Und doch stellt sich uns auch ein solches Zurückwenden auf die heidnische Vorzeit nur als eine gelegentliche Abschweifung Wagner's von seinem eigentlichen Wege dar. Wie könnte er uns dies deutlicher sagen, als durch das letzte Drama seiner Nibelungentrilogie, durch „die Götterdämmerung", die mit ihrem, im Untergang Wotan's und Walhalla's gegebenen Hinweis darauf, daß die germanische Götterwelt die letzte Erfüllung noch nicht gebracht habe, bereits symbolisch auf ein nachfolgendes Höheres hindeutet, wie es uns der Künstler in seinem „Parsifal", dessen baldige Aufführung bevorsteht, darbringt. In diesem aber, den er selbst ja mehrfach als den Schlußstein seines Schaffens bezeichnet hat, lenkt er, in noch vertiefterer und leidenschaftlicherer Weise als früher, in jene

christlich-germanische Grundrichtung wieder ein, die der Ausgangspunkt seines selbstständigen Schaffens war.

Eine ähnliche Wiedereinkehr in die Poesie und Romantik einer historisch überwundenen Vergangenheit, wie wir sie bei Wagner erlebten, gewahren wir bei dem zweiten hervorragenden Talente der Schule, bei Franz Liszt. Daß Liszt's Grundrichtung mit derjenigen Wagner's fast identisch ist, erfahren wir aus der Stoffwelt, der sich sein künstlerisches Schaffen zuwandte. Es ist mehr als Zufall, daß Wagner und Liszt in der heiligen Elisabeth, (gleichviel ob sie als die thüringische oder ungarische aufgefaßt wird) in ein und derselben Heldin zusammentreffen, und sinfonische Dichtungen wie Tasso, Dante, Faust, die Ideale, Hamlet — Kirchencompositionen wie die Graner Messe, die ungarische Krönungs-Messe und das Oratorium Christus — Lieder wie Mignon, Loreley und das Amaranthlied — Klaviercompositionen endlich wie die beiden Legenden vom heiligen Franciscus zeigen uns Liszt in Stimmungskreise versenkt, die den Wagner'schen wenigstens in hohem Grade verwandt sind. Mehr aber fast noch, als in seinen künstlerischen Schöpfungen spricht sich die zugleich romantische und mittelalterlich-christliche Richtung Liszt's in seiner eigenen Person und deren Thun und Lassen aus. Wir sehen den Meister, den Europa mit Recht Jahrzehnte hindurch als den größten aller Virtuosen gefeiert und mit Beifall überschüttet hatte — wir sehen den Künstler, der weit über die erste Hälfte des dem Menschen gesetzten Daseins in der großen Welt und ihren rauschenden Freuden, Aufregungen und Zerstreuungen gelebt, gleich dem ritterlichen Schwärmer des Mittelalters, nach einem phantastischen, unter mannigfachen Leidenschaften und Kämpfen verbrachten Dasein die ersten priesterlichen

Weihen empfangen und das Kleid des Laien mit dem des Priesters vertauschen; nach Rom übersiedelnd, zieht er sich in das Dominicanerkloster auf dem Monte Mario zurück und gehört hier bald zu den Lieblingen von Pio nono, der ihn seinen „treuen Sohn", seinen „Palestrina" nennt.

Nicht in so directer Beziehung zu Wagner, wie Liszt, der sich auch in seinen Schriften völlig zu Wagner bekennt, zeigt sich Johannes Brahms, das, der Zeit seines Auftretens nach, dritte hervorragende Talent unter den musikalischen Neuromantikern. An der Wiege von Brahms hat zunächst die Muse Robert Schumann's Pathe gestanden, was Schumann selber lebhaft empfunden, der, im Gefühle seines Geisteszusammenhanges mit dem jüngeren Meister, noch vor seinem Hingange eine Art von prophetischem Segen über denselben gesprochen. Demungeachtet konnte ein so gewaltiges Talent wie Wagner auch auf Brahms nicht ohne Einwirkungen bleiben, die sich an manchen Tondichtungen des letzteren leicht nachweisen ließen, so sehr das Brahmanenthum, das sich als eine besondere Secte um den Componisten des „deutschen Requiems" geschaart, dies auch leugnen mag.*)

*) Die häufige Ueberhebung der Brahmanen, Wagner gegenüber, sowie ihr vornehm sein sollendes gelegentliches Ablehnen, Ignoriren oder Todtschweigen der energievollen Künstlerthätigkeit dieses rastlosen Geistes, die selbst Wagner's Gegnern imponirt, hat überhaupt keinerlei Berechtigung. Das Brahmanenthum, als Partei betrachtet, leidet an einer vielleicht noch ausgebildeteren Einseitigkeit, als das Wagnerthum und steht diesem auch als société de l'admiration mutuelle in keiner Weise nach. Nicht Wagnerianer, sondern Brahmanen haben der Welt das erste sinfonische Werk ihres Abgottes (mit Anknüpfung an Beethoven) als „zehnte Sinfonie" verkündet! Wir begegnen eben auch auf dieser Seite dem Geiste des Epigonenzeitalters, der sich nicht entblödet, ein zwar höchst liebenswürdiges

Es bestätigt sich hierin nur wieder, daß Wagner, wie ich schon Eingangs dieses Abschnittes sagte, nicht allein seine fachmännischen Zeitgenossen ausnahmslos weit überragt, sondern auch durch seine mächtige Persönlichkeit in die Kreise seiner Stimmungswelt bannt und zwingt, sowie daß derselbe, obgleich Niemand entschiedener wie er dem Epigonenzeitalter der Tonkunst, in dem wir leben, das kennzeichnende Gepräge aufdrückte, hinsichtlich der Entwickelung einer selbstständigen künstlerischen Individualität, vielleicht der einzige Nichtepigone unter den Nachgeborenen ist. Denn er besitzt (um mich bildlich auszudrücken) nicht nur seinen eigenen, nach wenigen Takten in seinen Tondichtungen hervortretenden musikalischen Charakterkopf, sondern eroberte auch dadurch, daß er dem Geiste des germanisch-christlichen Weltzeitalters zum erstenmal Stimme und Ausdruck in der Tonkunst lieh, der musikalischen Romantik ein neues Gebiet. — Es würde uns, bei der gedrängten Kürze, zu der uns der zur Verfügung stehende beschränkte Raum nöthigt, zu weit führen, wenn wir auch der übrigen bedeutenderen Talente unter den musikalischen Neuromantikern der Gegenwart hier gedenken wollten; es ist nicht zu läugnen, daß sich eine große Anzahl begabter Tonkünstler darunter befindet; ich kann jedoch nur wiederholen, daß sie alle mehr oder weniger dem Einflusse Wagner's,

---

und anmuthiges, aber vorwaltend lyrisch geartetes Talent, das in einem süßen Träumen und romantischen Schwärmen seine eigentliche Sphäre findet, mit einem Titanen wie Beethoven zu vergleichen, zu dessen prometheïscher Kühnheit und tragischer Erhabenheit kein Nachgeborener sich wieder emporgeschwungen hat, und dem jedenfalls, trotz dieser seiner unnahbaren Größe, ein energischer männlicher Geist, wie derjenige Wagner's, immer noch näher steht (siehe Todtenklage um Siegfried), als eine mehr weich geartete und zartbesaitete Natur, wie sie Brahms eigen ist.

oder eines, durch Wagner ihnen vermittelten, nämlich lediglich auf die letzte Schaffensepoche des Meisters bezogenen Beethoven unterliegen. Wichtiger erscheint mir in dem hier gegebenen Zusammenhang ein Hinweis darauf, daß sich die Vertreter musikalischer Neuromantik auch im Felde ihrer literarischen Aeußerungen dunkel ihres Zusammenhanges mit katholisch-mittelalterlichen Tendenzen und einem hochgesteigerten christlichen Idealismus bewußt zu werden anfangen. Selbst die, wenn zum großen Theil auch auf einem Mißverstehen Sebastian Bach's beruhenden Anknüpfungen eines Nohl und Anderer bei den Cantaten und Motetten des Altmeisters sind, in der oben berührten Beziehung, äußerst charakteristisch — namentlich wenn wir uns erinnern, daß Bach durch den Ausdruck reinster und kindlichster Naivetät, der sich in seiner Kirchenmusik in so ergreifender Weise mit unergründlicher Tiefe und leidenschaftlicher Versenkung in die Mysterien des Glaubens verbindet, als der erhabenste Vertreter jener frommen Inbrunst und Extase dasteht, wie sie der hochidealistischen Weltanschauung des Mittelalters gemäß war.

Ideenkreise aber, die zur Zeit eines Wolfram von Eschinbach, eines Dante und der Kreuzzüge durchaus gesund, naturwüchsig und daher berechtigt waren, und die auch in Bach noch nicht ihren früheren Boden ganz verloren hatten, sind heute, da sie des geschichtlichen Grundes entbehren, aus dem sie einst emporwuchsen, epigonenhaft oder affectirt; namentlich wenn sie, wie in den Kreisen unserer Neuromantiker verkündet worden, auch über die vom Künstler zu wählende Stoffwelt entscheiden sollen. Die Neuzeit hat vielmehr, wie jede geschichtliche Epoche, die Aufgabe, ihren eigenen, besonderen Inhalt zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Wenn Goethe jedem Einzelnen zu-

ruft, daß er die Epochen seines Lebens nicht miteinander verwechseln solle, so hat eine solche Warnung, dem Kunststreben einer ganzen Nation gegenüber, eine noch erhöhte Bedeutung, und wir erlebten es an der heutigen Tonkunst, daß ein solches falsches Bemühen auch hier, wie früher schon in den bildenden Künsten, zu einem Barockstyl führte, der bei seiner weiteren Ausartung endlich in einen unverkennbaren musikalischen Zopf umschlug. — Dennoch aber in der Tonkunst nicht in dem Maße, wie in der Architektur, Skulptur und Malerei, weil in der Musik, als in der romantischesten aller Künste, die im verklingenden Ton zugleich das am meisten vergeistigte und sich verflüchtigende Material besitzt, eben darum auf einem Wege, der in das Land der Wunder, des Absonderlichen und Fantastischen führt, weiter gegangen und mehr gewagt werden durfte, als in der bildenden Kunst und als selbst in der Poesie.

Darum sind auch Opern, wie der fliegende Holländer, wie Tannhäuser und Lohengrin noch nicht von dem eigentlichen und ausgebildeten musikalischen Zopfe ergriffen. Wo er sich hier sporadisch zeigt (z. B. in jenen häufig wiederkehrenden Gemeinplätzen, wie sie der Mordent oder der über dem Dominantseptimen-Accord eintretende „Schmachtando"-Vorhalt der Sexte vor der Quinte repräsentiren), ist er unbewußt da und hat eine secundäre Bedeutung, während die genannten Opern, in allen den Nummern, in denen sie sich, ihrer Form nach, noch an die vorwagner'sche Oper anlehnen (und nur diese haben sie der Nation und uns lieb gemacht und erhalten sie auf dem Repertoir), nichts weniger als zopfig sind, sondern zum Besten, Poesievollsten und Schönsten gehören, was die Neuzeit hervorgebracht.

Anders verhält es sich mit Wagner's, seiner späteren

Zeit angehörenden und dem Styl der früheren Oper ganz entsagenden Musikdramen. Dennoch tritt auch hier noch ihres Autors ungewöhnliche Begabung oft überraschend, packend und erschütternd hervor. Denn Wagner ist es stets ernst mit dem was er uns sagt; ein Künstler dieser Art aber wird sich unter keinen Umständen ganz verleugnen. Rühren doch auch die katholische Kirche und der Zwinger in Dresden, oder Klopstock's Oden und Wieland's Oberon, oder endlich Hasse's Te deum und Naumann's Messen in As-dur und A-moll von Meistern der Zopfzeit her, und doch erfreuen wir uns noch — sei es im Ganzen, sei es im Einzelnen — an den genannten Kunstschöpfungen, da sie begabten Meistern ihren Ursprung verdanken und das große Talent sich selbst in einer Zeit künstlerischen Verfalls noch geltend zu machen weiß.

Wenn uns aber ein Meister von der Bedeutung Wagner's den musikalischen Zopf im Einzelnen noch erträglich zu machen im Stande ist, so wirkt dagegen die in seinen letzten Schöpfungen völlig ausgebildete musikalische Manierirtheit, wenn sich Halbtalente oder gar nur talentlose Nachahmer dieselbe aneignen, geradezu geisttödtend. Dies beweisen uns die meisten Productionen der Jünger der Schule Wagner. Hier ist alles das, was ich in den früheren Abschnitten dieser Arbeit in Bezug auf Leitmotive, auf Programm-Musik und hinsichtlich der Verachtung des Sonatenstyls und des Mißverstehens der Gliederung classischer Kunstformen aussprach, in seinen Consequenzen zu schauen, zu hören und von denen, welchen die Darstellung des Schönen als Endzweck aller Kunst gilt, zu erdulden.

Ich möchte an dieser Stelle überhaupt nochmals betonen, daß zwischen Wagner und der großen Majorität seiner An-

hänger eine unausfüllbare Kluft gähnt, und man sich daher davor zu hüten hat, die Letzteren (so herausfordernd sie sich selber auch mit dem Meister identificiren) mit ihrem Führer zu verwechseln. Die Tondichtungen Wagner's (soweit darin die Musik noch nicht durch Principienreiterei in ihrem Besitz geschmälert ward und zu einer tendenziös-doctrinairen Declamation verknöcherte) sind, in gleichem Grade wie die Werke von Wagner's Vorgängern aus der Epoche der großen musikalischen Talente Deutschlands, Eigenthum der Nation geworden; sie gehören zu unserem geistigen Besitz und wir erfreuen uns ebenso sehr an ihnen, wie an dem Besten, was wir einem Meyerbeer oder Mendelssohn, einem Spohr oder Schumann verdanken. Eben darum aber sehen wir uns auch außer Stande, andere, heute lebende Talente (obwohl auch unter diesen noch sehr anmuthende sind) mit Wagner irgendwie zu vergleichen; er überragt sie alle um eines Hauptes Länge.

Im Gegensatz zu einer so reichbegabten künstlerischen Persönlichkeit, die uns selbst in den Fällen, in denen sie ihre Kraft an ein falsches Princip verschwendet, noch interessant und respectabel bleibt, stellt sich die größere Hälfte jener Schildknappen, welche unter der Fahne Wagner ficht, als eine Schaar von Durchschnittsmenschen dar, die eines großen Namens bedürfen, um ihre eigene Unbedeutendheit zu decken, daher auch mit ihrem Meister stehen und fallen und von der Bildfläche der Zeit in demselben Momente verschwinden würden, da die Nation und die Welt den Verlust Wagners zu beklagen hätte.

Das hier Entwickelte wird natürlich in den Reihen derer, die es angeht, nicht goutirt werden; auch wird es eine Partei, die sich als die extremste erwies, die jemals im Felde der

Musik Lärm schlug, empören, ihren Führer nicht als den Unvergleichlichen, sondern, im Hinblick auf die großen Meister unserer Nation, als unum inter pares dargestellt zu sehen. Wagner selbst sogar dürfte sich in dieser Beziehung kaum von seinem Gefolge unterscheiden, denn im Punkte der Eitelkeit hat sich der Schöpfer des Ringes des Nibelungen bereits so weit gesteigert, daß er uns wie ein moderner Narziß erscheint, der in verliebt bewundernde Anschauung seines Selbstes versunken ist und auf den Schiller's Verse passen:

„Wie tief liegt unter mir die Welt!
Kaum seh' ich noch die Menschlein unten wallen!
Wie trägt mich meine Kunst, die höchste unter allen,
So nahe an des Himmels Zelt!"

Mag der Autor, weil er ohne Umschweife ausgesprochen, was jeder Unparteiische und nicht einseitig Verbildete längst als Wahrheit empfunden, von dem Zukünftlerthum in Acht und Bann erklärt werden — mögen die Hetzcapläne des unfehlbaren Bayreuther Papstes die große Excommunication über ihn verhängen, oder jener engere Kreis, der einer persönlichen Beziehung zu „dem Meister aller Meister" gewürdigt worden, das Stäbchen über ihn brechen — dergleichen wird weder seine Freude an dem großen Künstler Wagner verringern, noch auch ihn so weit herabsinken lassen, sich mit den uns bekannten Klopffechtern der Partei in deren Weise zu messen. Der Autor läßt sich im Gegentheil daran genügen, diesen Herren bewiesen zu haben, daß er sie und ihre Angriffsweise kennt. Auch sieht er voraus, daß sie sich, wenn sie ihm selbst vorläufig noch nicht direct antworten sollten, doch die Gelegenheiten zu indirecten Antworten nicht entgehen lassen werden. Auch der Verfasser hat ja das Unglück „vorzugeben", (wie Wagner vor Kurzem mit Anspielung auf einige

seiner Zeitgenossen äußerte) „Componist zu sein.“ Wie mancher Anlaß kann sich auf diesem Felde darbieten, den Vermessenen, ohne daß das große Publikum etwas von einer verspäteten Revanche dabei gewahr wird, exemplarisch dafür zu züchtigen, daß er Wagner's echte Verdienste warm anerkennt, ohne sich unter das Gefolge zu mischen, das ihm den Pantoffel küßt.

Unsere Leser wissen, daß wir weder den zum Princip erhobenen Terrorismus der tendenziösen Vergangenheitsmusiker, die sich in unbewußter Selbstironie „Zukünftler“ nennen, fürchten, noch die Kampfesweise, der gemäß jene Herren den Charakter Andersdenkender in die Debatte zu ziehen und ihrem Publikum zu verdächtigen sich bemühen — ein Verfahren, das einer christlich-germanischen Kunstgenossenschaft so schön zu Gesichte steht! Wissen wir doch, daß die Herren nicht anders handeln können, denn durch solche Mittel haben sich die extremen Parteien seit Anbeginn der Menschheitsentwickelung gekennzeichnet und es ist nicht anzunehmen, daß sie in dieser Beziehung jemals andere Wege einschlagen werden. Wir möchten im Gegentheil ausrufen:

Wie könnten sie Extreme sein,
Wenn sie sich nicht extrem erwiesen?

Wir sind also für eine nahe oder spätere Zeit wieder einmal auf das Ungeheuerlichste vorbereitet. Der Autor ist aber, wie bereits gesagt, in dieser Beziehung nicht ängstlich, ja er muß sich sogar, um mit Siegfried-Wagner zu reden, für einen Mann erklären, „der das Fürchten nicht gelernt hat“ und dem daher ebensowenig die laut hervorbrechende blinde Wuth, als die in der Stille und im Dunkeln vor sich gehende Minirarbeit der Sappeure der Wagnergarde schlaf-

lose Nächte verursacht. Ein derartiges löbliches Thun könnte ihn im Gegentheil, wenn es einmal wieder recht eclatant an den Tag träte, dazu veranlassen, gelegentlich ein leicht zugängliches und allgemein verständliches Heftchen herauszugeben, in welchem Proben des Zopfes oder der künstlerischen Manier (denn extreme Manier und Zopf waren immer identisch in der Kunst) der Meister und Gesellen der Schule Wagner, sei es in Gestalt von Stylproben aus ihren literarischen Ergüssen, sei es in der Form von Notenbeispielen zu Nutz und Frommen für Jedermann aus dem Volke, zusammengestellt wären. Ich möchte überhaupt manchem Heißsporne der Partei zurufen:

„Erwarte nicht
Die stärkste von meinen Künsten!"

Denn was ich von Beweisen für meine Anschauung hier und anderwärts gegeben, verhält sich zu dem, was ich an stärkeren Belegen für dieselbe noch hinzufügen könnte, doch nur, wie das Plänkeln der Vorhut einer Armee zu dem combinirten Angriff der hinter ihr stehenden Kerntruppen. Und wenn ich eigentlich auch gewillt bin, mit dieser Schrift meine Besprechungen Wagner's ein für allemal abzuschließen, so bedarf es doch nur der erneuten Herausforderung von gegnerischer Seite, um mich sofort wieder in die Arena zu rufen. Einstweilen mögen diejenigen meiner Gesinnungsgenossen, die für ihre Person jedem Contact mit Gegnern scheu aus dem Wege gehen, (obwohl sie in weit größerer Anzahl in Deutschland existiren als man gewöhnlich annimmt) sich im Stillen darüber freuen, daß es wieder einer gewagt, die Kastanien für sie aus dem Feuer zu holen. Mir ist es genug, wenn es später einmal heißen sollte, daß es, in einer

Zeit eines allgemeinen Eingeschüchtertseins, doch nicht gänzlich an Männern gefehlt, die den Muth ihrer Ueberzeugung gehabt und die dadurch mit dazu beigetragen, die Bande zu brechen, die fast die gesammte Musikerwelt in die Fesseln geistiger Sclaverei geschlagen, sowie dem Gifte entgegen zu wirken, das alle unabhängige und freie Meinungsäußerung im Felde der Tonkunst so gut wie ertödtet hatte.

Date Due

2953850			

Library Bureau Cat. no. 1137

927.81 .B39zbr MUSIC
3 5002 02002 8119
Breuning, Gerhard von
Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerunge

ML275 .N38 M6 1880 MUSIC
3 5002 02017 2578
Naumann, Emil
Der moderne musikalische Zopf : eine Stu

ML 410 .B4 B799

Breuning, Gerhard von, 1813-
1892.

Aus dem Schwarzspanierhause

ML 410 .B4 B799
Breuning, Gerhard von, 1813-
1892.
Aus dem Schwarzspanierhause